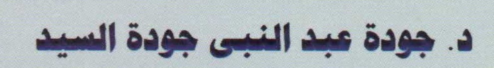
المسرح السياسى المعاصر فى مصر







للمسرح السياسى المعاصر الأهمية الخاصة فى التعبير عن الثورة المكبوتة وعن الرغبة فى التغيير، فهو يسأل الأسئلة التى يجب أن يسألها المجتمع فى لحظات القهر والقمع السياسى، وكذلك ينظم ويوضح العواطف الثائرة، خاصة فى تلك الأحداث التى نشهدها اليوم بعد الأحداث الثورية؛ لذا فالمسرح السياسى المعاصر قد برز من خلال تجسيد يلجأ ـ إلى الرمز أحيانا، والتصريح أحيانًا أخرى ـ للآلام التى يقاسيها المجتمع المصرى.

وغاية بحثنا هو تحليل المضمون المسرحى للمسرح السياسى المعاصر دون إغفال الشكل الأدبى الذى يحتوى قصد المبدع وغايته، فالإبداع الصادق لاينعزل عن السياق، مثلما يحتضن الشكل الأدبى مضمونه.

تصميم الغلاف: الحبيبة حسين



الهيئة المصرية العامة للكتاب



ISBN# 9789779100289
6 221149 034471

السعر ١٥ جنيهًا

المسرح السياسى المعاصر
فى مصر

الدكتور

جودة عبد النبى جودة السيد



الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠١٥

وزارة الثقافة
الهيئة المصرية العامة للكتاب
رئيس مجلس الإدارة
د. أحمد مجاهد

اسم الكتاب : المسرح السياسى المعاصر فى مصر
تأليف : د. جودة عبد النبى جودة السيد

الإخراج الفنى : إيناس عبد الله

الهيئة المصرية العامة للكتاب
ص. ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس
www.gebo.gov.eg
email:info@gebo.gov.eg

السيد، جودة عبد النبى.
المسرح السياسى المعاصر فى مصر/ جودة
عبد النبى جودة السيد. ـ القاهرة : الهيئة المصرية
العامة للكتاب، ٢٠١٤.
٢٥٦ ص؛ ٢٤ سم.
تدمك ٩ ٠٠٢٨ ٩١ ٩٧٧ ٩٧٨
١ ـ المسرح.
٢ ـ السياسة.
٣ ـ السياسة فى المسرح.
أ ـ العنوان.
رقم الإيداع بدار الكتب ٢١٣٧٥/ ٢٠١٤

I. S. B. N 978 - 977 - 91 - 0028 - 9

ديوى ٧٩٢

الإهـداء

إلى والدى.. مدرستى الأولى

إلى والدتى الحنون

إلى إخوتى الذين لا يمكن أن أحصى أفضالهم علىَّ

أهـدى هذا العمل المتواضع

اعترافًا ووفاء

المقدمة

للمسرح السياسى المعاصر الأهمية الخاصة فى التعبير عن الثورة المكبوتة وعن الرغبة فى التغير، فهو يسأل الأسئلة التى يجب أن يسألها المجتمع فى لحظات القهر والقمع السياسى، وكذلك ينظم ويوضح العواطف الثائرة - خاصة فى تلك الأحداث التى نشهدها اليوم بعد أحداث ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١م - لذا فالمسرح السياسى المعاصر قد برز من خلال تجسيد - يلجأ إلى الرمز أحيانًا، والتصريح أحيانًا أخرى - للآلام التى يقاسيها المجتمع المصرى.

وغاية بحثنا هو تحليل المضمون المسرحى للمسرح السياسى المعاصر دون إغفال الشكل الأدبى الذى يحتوى قصد المبدع وغايته، فالإبداع الصادق لا ينعزل عن السياق، مثلما يحتضن الشكل الأدبى مضمونه.

والبحث تناول تمهيدًا وقسمين رئيسين، فالتمهيد اشتمل على مفهوم السياسة، والدلالة، وتعريف المسرح السياسى وأشكاله ووظائفه.

واختص الباب الأول: قضايا المضمون المسرحى

الفصل الأول - الاغتراب

ونتناول فيه الاغتراب المدفوع بدوافع سياسية واقتصادية، يحدد هذه الدوافع التى تقذف بالإنسان إلى براثن الاغتراب: الخوف.. القهر.. الجوع فى نظام سياسى فاسد عاصرناه فى الثلاثين عامًا الأخيرة من القرن العشرين فى مصر.

الفصل الثانى - العدالة

ويظهر هذا الفصل غياب العدالة فى أروقة المحاكم، فالقضاة - الموالون للحاكم والنظام - مهمتهم الفريدة هى التنطع فى تأويل القانون ليصوغوا منه حبالاً تلتف

حول رقاب المعارضين. كذلك يظهر هذا الفصل «الثائر الحق» فى هدم أنظمة الفساد ثم سكونه ليبنى الأمجاد.

الفصل الثالث ـ الحرية

وفيه تحتل «القضية الفلسطينية» مساحة كبيرة فى المسرح السياسى المعاصر، وقد اختلف كُتَّاب المسرح فى طريقة تناولها وإيجاد حل لمشكلة الصراع العربى الإسرائيلى.

كذلك عالج المسرح السياسى المعاصر حرية المواطن المفقودة بسبب القهر والقمع، بالإضافة إلى تضخم الأزمة الاقتصادية فى الربع الأخير من القرن العشرين، ثم تناولنا مسألة «اختيار الحاكم» وأزمة العلاقة بينه وبين المحكوم.

الفصل الرابع ـ أزمة الديمقراطية

ويتناول صورة الحاكم بعد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢م، وكيف تناول المسرح السياسى «الحاكم الديكتاتور»، كذلك الثقة الغائبة والشعارات الزائفة ومراكز القوى والمخابرات والانتخابات المزيفة.

الفصل الخامس ـ الحرب والسلام

ويتناول السلام المصرى / الإسرائيلى ومحاكمة صانعى الحروب والحرب الباردة بين المعسكرين الغربى / الشرقى.

الفصل السادس ـ أحلام الوحدة العربية

ويبرز هذا الفصل قيادة مصر لقيام وحدة عربية متكاملة والنتائج السلبية المترتبة على تفرق العرب، وكيف يتحدث القادة العرب مع بعضهم البعض خلال اجتماعاتهم فيما يسمى باجتماعات القمة العربية؟!

الفصل السابع ـ العولمة

وتشمل العولمة السياسية ووضوح الهيمنة الأمريكية فى المسرح السياسى المعاصر ومخاطر العولمة الاقتصادية وقضية الغزو الثقافى ومدى نفعه وضرره.

الفصل الثامن - الإرهاب

ويتناول قضيتين رئيستين هما:

الإرهاب باسم الدين، وكيفية مواجهة الإرهاب بالفكر المستنير.

أما الباب الثانى فاختص بالبناء الدرامى على النحو التالى:

الفصل الأول - الشخصية الدرامية

وتتناول الشخصيات المحورية فى المسرح السياسى المعاصر: كالشخصية المفترية والثورية والتاريخية والخيالية والواقعية واليهودية «أنماطها وتحولاتها» وشخصية الراوى المسرحى.

الفصل الثانى - الصراع الدرامى

ويبرز هذا الفصل الصراع العربى / الإسرائيلى فى جميع صوره، وقد حاول بعض كُتَّاب المسرح السياسى المعاصر إيجاد حل سلبى وسلمى لهذا الصراع - لم نقبله وفَصَّلنا حججه - ثم يتناول هذا الفصل الصراع اليهودى / اليهودى أو صراع الشكنازيم والسفارديم، ثم الصراع الداخلى بين الشخصية السياسية وذاتها.

الفصل الثالث - الزمن الدرامى

ويتناول المزج بين الأزمنة الثلاثة (الماضى - الحاضر - المستقبل) فى المسرح السياسى، وأيضًا يتناول الزمن والواقع السياسى المعاصر.

الفصل الرابع - المكان الدرامى

ويتناول الزمكانية والدلالات المكانية فى المسرح السياسى المعاصر وتنامى الصراع بين الشخصيات، وهل للمسرح السياسى أمكنة محددة كالسجن وكالقصر الجمهورى؟ وقسم الشرطة مثلاً؟!

الفصل الخامس - الحوار الدرامى

ويتناول الحوار بين الفصحى والعامية والحوار الدرامى والواقع السياسى المعاصر ومونولوج الغضب فى المسرح السياسى المعاصر.

والله ولى التوفيق

د/ جودة عبد النبى جودة السيد

التمهيد

أولاً: السياسة، تحديد المفهوم والدلالة:-

عند البحث فى الأصل اللُغوى، لكلمة «السياسة» نجد ما يلى: [والسوس: الرياسة، يقال ساسوهم سوسًا، وإذا رأسوه قيل: سوسوه، وأساسوه وساس الأمر سياسة: قام به، ورجل ساس من قوم ساسة وسواس، أنشد ثعلب:

سادة قادة لكل جميع.. ساسة للرجال يوم القتال

وسوسه القوم: جعلوه يسوسهم، ويقال سوس فلان أمر بنى فلان، أى كلف سياستهم، الجوهرى: سست الرعية سياسة وسوس الرجل أمور الناس، على ما لم يسم فاعله، إذا ملك أمرهم... وفلان مجرب قد ساس وسيس عليه، أى أمر وأمر عليه. وفى الحديث: كان بنو إسرائيل يسوسهم أنبياؤهم، أى تتولى أمورهم كما يفعل الأمراء والولاة بالرعية. والسياسة: القيام على الشىء بما يصلحه. والسياسة: فعل السائس. يقال: حاو يسوس الدواب إذا قام عليها وراضها، والوالى يسوس رعيته.](١)

الكلمة العربية ترتبط بالحكم ونظامه، وتكاد كلمة «السياسة» تعادل كلمة "السيادة: كما فى البيت السابق الذى استشهد به «ثعلب». ولكن نظام الحكم هنا يبدو «ديمقراطيًا اختياريًا» حيث يرد الفعل مسندًا إلى الجماعة "فى قوله "سوسه القوم" أى جعلوه يسوسهم بمعنى يحكمهم، ويرد كذلك مبنيًا للمجهول فى قوله:

(١) ابن منظور: لسان العرب، طبعة المعارف. القاهرة. المجلد الثالث، مادة سوس. ص٢١٤٩

"سوس فلان أمر «بنى فلان» وهنا معنى التكليف بهذه المهمة، ويتحدد معنى السياسة فى القيادة، وهى وإن كانت تشبه بفعل سائس الدواب إلا أنها تقوم على الإصلاح، وهنا يكاد يتحدد المعنى اللغوى ليقترب من المعنى الاصطلاحى فى قوله: "والسياسة القيام على الشىء بما يصلحه" فهذه العبارة تنقل "السياسة" من معنى الرئاسة والقيادة إلى مفهوم أكثر رحابة.

المقطع الأول من الكلمة الإنجليزية Polis، الذى هو أساس التسمية، يرجع إلى اليونانية حيث يعنى "المدينة الدولة"، وهى جماعة سياسية كانت تدير نفسها بنفسها. كما أن كلمة "Polity» فى الإنجليزية تعنى "نظامُ الحكومة أو الدولة. هيئة. وأما كلمة « Politics» فتعنى الأمور السياسية. علم السياسة .] (١)

أمَّا السِّياسى Politician فهو الحَاذِقُ فى السياسة، رجلُ الدولة، وهو بصفة خاصة محترف السياسة أو الذى يتاجر بالسياسة، وأخيرًا فإن كلمة Political سياسى تعنى: [ما يتصلُ بالدولة وحكمها، وبالشئون العامة، وبالسياسة، والرجل السياسى: هو ذلك القائم بالإدارة المدنية، وتعنى كذلك اتخاذ شكل منظم للمجتمع أو للحكومة .](٢)

تُعَرِّف الدكتورة/ سامية أسعد المسرح السياسى بأنه: [مسرح ذو مضمون سياسى يستهدف تعليم جمهور شعبى عريض، له صبغة سياسية معينة .](٣)

هذا التعريف يركز على "مضمون المسرح السياسى فحسب"، ولا يتطرق إلى الوسائل التى من شأنها أن تعمل على توصيل هذا المضمون السياسى، نقصد بذلك، تكنيك المسرحية السياسية.

ويوضح الأستاذ/ سعد أردش قائلاً: [إن المسرح السياسى الواعى الواضح، المباشر: هو الذى يسعى إلى تأثير إيجابى محدد فى الجماهير، بهدف اكتسابها

---

(1) Elias Dictionary: Elias Modern Publishing house. Cairo. Egypt. P: 284

(2) The Concise Oxford dictionary. Oxford University Press, 6th impression, 1978.

(٣) د/ سامية أسعد: المسرح الفرنسى المعاصر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٧٦ م، ص٢٩.

فى صفوف معركة طويلة، نحو حياة أفضل، تسودها العدالة الاجتماعية ويرفرف عليها السلام، وتمنحها الحرية، طعم العزة والكرامة والإنسانية .](١)

ومما يثير الدهشة أن الأستاذ/ سعد أردش أراد بمفهومه عن الجماهير، جماهير الطبقة العاملة فحسب: فيقول: [المسرح السياسى، مسرح البروباجندة (الدعاية) السياسية، مسرح التعليم، والاستفزاز السياسى كما خططه بسكاتور، لا بد بالضرورة أن يكون مسرحًا للطبقة العمالية .](٢)

وكأن القضايا السياسية والاقتصادية والاجتماعية وقضايا الحرب والسلام ومفهوم الحرية لا تعنى إلا طبقة العمال فحسب.؟

إن المسرح السياسى يتمثل عمله فى خدمة "أيديولوجيا بعينها" [فهو ذلك المسرح الذى يرغب فى المشاركة بجميع وسائله النوعية فى الجهد العام، وقضية تحول الواقع الاجتماعى، أو بشكل مطلق قضية تحول الإنسان من منظور إعادة بناء الشمول والكلية للإنسان اللتين تحطمتا فى مجتمع مقسم إلى طبقات وقائم على الاستغلال .](٣)

إن المسرح السياسى: [لا يوضح رؤية اجتماعية وسياسية فحسب، فعمله يتمثل أولاً: فى مناقشة الواقع الفعلى ـ بتناقضاته ـ سواء أكان واقعيًا سياسيًا أم اجتماعيًا أم اقتصاديًا ـ بشكل جاد ومباشر، لأن هذا الواقع الفعلى هو ما يهم جمهور المسرح السياسى، قبل مناقشته رؤى اجتماعية أو سياسة أو مستقبلية، فقد يكون (هذا عمل المسرح السياسى، كما أن المسرح السياسى ليس من عمله أن يبلور العواطف .](٤)

---

(١) سعد أردش: المخرج فى المسرح المعاصر (الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون، سلسلة عالم المعرفة، العدد التاسع عشر، ١٩٧٩م، ص ١٩٣ .

(٢) نفس المرجع السابق: ص٢٠٠ .

(٣) ماسيمو كاسترى: نحو مسرح سياسى، ترجمة: حسين محمود (إيطاليا: تورينو، جوليو أنادوى، ١٩٧٢)، ص٨.

(٤) د/ أحمد العشرى: مقدمة فى نظرية المسرح السياسى، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ١٩٨٩م، ص١٢=

أما مفهوم المسرحية السياسية عند الدكتور/ عبد العزيز حمودة فهى [استخدام خشبة المسرح لتصوير جوانب مشكلة - محددة - غالبًا ما تكون سياسية، وقد تكون اقتصادية - مع تقدم وجهة نظر محدودة بغية التأثير فى الجمهور أو تعليمه بطريقة فنية تعتمد على كل أدوات التعبير، التى تميز المسرح عن كل ضروب الفنون الأخرى.](1)

مسرح الإسقاط السياسى

المسرح ذو الإسقاطات السياسية يعتمد على [أساس من الواقع وقد لا يعتمد على الواقع إطلاقًا، قد يعود إلى تاريخ حدث فعلاً، وقد يتصور مستقبلاً لم يحدث بعد. ومع هذا قد تتواجد الإسقاطات السياسية.](2) ويتخذ مسرح الإسقاط السياسى شكلين رئيسين هما:

الشكل الأسطورى:

اكتشف المبدع المسرحى أن "الأسطورة" تهيئ له "الرمز" الذى يحتاجه، فيحمله ما يشاء من مواقف وقضايا وشخصيات لها مردودها فى مجتمعه، ففى مصر كان [الرمز الذى يلجأ إليه كُتَّاب المسرح يُعَبِّر عن موقف اجتماعى واضح ومحدد يطرح قضية معيشة، بحيث يمكن أن تعطى دراسة المسرحيات، التى تناولت الأسطورة صورة كاملة عن فن المسرح فى مصر وعن اتجاهاته الفكرية واتجاهات هذا المجتمع .](3)

= كما يشير الأستاذ/ محمود أمين العالم أن فى المسرح السياسى المعاصر، يغلب التحريض والتفجير على المشاركة الوجدانية والتطهير، بمعنى أن بلورة العواطف ليست بالدرجة الأولى من اهتمامات المسرح السياسى، بقدر ما هى من اهتمامات المسرح البرجوازى). انظر: محمود أمين العالم، الوجه والقناع فى مسرحنا العربى المعاصر (بيروت: دار الآداب، ١٩٧٣م، الطبعة الأولى)، ص٢٤٧ .

(١) د/ عبد العزيز حمودة، المسرح السياسى، (القاهرة: الأنجلو المصرية، سنة ١٩٧١م - الطبعة الأولى ص (ب) من المقدمة.

(٢) د/ عبد العزيز حمودة المسرح السياسى. ص (د) من المقدمة.

(٣) د/ أحمد شمس الدين الحجاجى: الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر. (القاهرة: دار المعارف، بدون تاريخ) ص ٣٠٢ .

اللجوء إلى الأسطورة فى مصر وسيلة «وقائية» ينتهجها المبدع المسرحى فى "مواجهة بطش السلطة السياسية الحاكمة": [فشخصيات الأسطورة ستار يتخفى وراءه الكاتب ليقول كل ما يريده وهو فى مأمن من السجن والنفى ... إلخ .](١)

فمسرحية "إنت اللى قتلت الوحش" "لعلى سالم" تنطلق من الواقع المصرى الكئيب بعد نكسة ٥ يونيه ١٩٦٧م، حينما يرجعها إلى فقدان الإنسان المصرى لحريته، بشكل مباشر تحت وطأة "القمع البوليسية"، وبشكل غير مباشر حين يعلق أموره الرئيسة على إرادة الحاكم، فيفقد هو إرادته وقدرته على الفعل، لذلك فالإسقاط السياسى هو أوضح ما يكون فى معالجة "على سالم" "لأسطورة أوديب"، حيث اتخذ منها منطلقًا لتفجير تراكمات مجتمعية.

فالأحداث تجرى فى طيبة المصرية "الأقصر"، وقد استبدل «على سالم» معبد "دلفى" بمعبد "آمون"، أما "أبو الهول"، فهو «أبو الهول المصرى»، وكذلك حافظ «على سالم» على ثلاث شخصيات جاءت فى المسرحية الأصلية وهى شخصيات "تيرزياس" و "جوكاستا" و "كريون"، وإن كان قد أدخل عدة تعديلات على عملهم، "فتير زياس" يصبح عند "على سالم" "صديقًا" وناصحًا لأوديب، أما "جوكاستا" فتصور على أنها امرأة "شرهة للجنس".

وفى المقابل أدخل «على سالم» عدة شخصيات من ابتكاره لاستكمال ملامح الحياة المصرية مثل شخصيات: «حور محب» رئيس الكهنة فى «معبد آمون»، ومدير جامعة طيبة، و "أوالح" "رئيس الشرطة" و "أونج" رئيس الغرفة التجارية، و«كامى» صديق "أوديب" و"سنفرو" الكاتب المسرحى وعائلته (٢).

---

(١) د/ سامية أسعد: الأسطورة فى الأدب الفرنسى المعاصر (مجلة عالم الفكر: المجلد السادس عشر، العدد الثالث، أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٥ ، ص١١٥).

(٢) إن [الجو «الفرعونى» فرض نفسه حتى على أشهر مَنْ تصدى لمعالجة هذه الأسطورة (أسطورة أوديب) وفرض نفسه على "أندريه جيد" الذى جعل "بولنيس بن أوديب" يغازل أخته "أنتيجون" ويطارحها الغرام كما فى العادة الفرعونية القديمة، فرض نفسه على "جان كوكتو" الذى صور أبا الهول على أنه شاة جميلة يرقد على حجرها "أنوبيس" إله الموتى فى مصر] انظر د/ جلال العشرى: المسرح أبو الفنون (القاهرة: دار النهضة العربية، الطبعة الأولى، سنة ١٩٧١م، ص ٩٣.

ومن الواضح أنه لم يكن يراد بالشخصيات المصرية التى ابتكرها "على سالم" مجرد استكمال ملامح الحياة المصرية فحسب، وتأكيد تميز العمل وانفلاته من أسر الأسطورة اليونانية، إنما كان يراد بها أن تدفع الحدث إلى الأمام. وذلك عبر التناقض فيما بينها، "فكاعت" و «سنفرو» كانا ممثلين لأفراد الشعب المعارضين لألوهية "أوديب" التى عمل «أوالح» و «حور محب» على ترسيخها فى وجدان الشعب فى "طيبة" (١).

الشكل التاريخى:

فى مسرح الإسقاط السياسى لا نهتم بمدى دقة تكرار الحادثة التاريخية لأننا فى العمل المسرحى نأخذ الخطوط العريضة فحسب نعيد بناءها مسرحيًا لطرح وجهة نظر تجاه (الواقع)، بغية تغييره، ولا يعنينا على الإطلاق أن يعيد التاريخ نفسه، بحذافيره أو لا، لأننا فى مسرح الإسقاط السياسى "نغير التاريخ بشكل فنى"، فالتاريخ مجرد إطار فحسب لطرح وجهة نظر جديدة (٢).

المبدع المسرحى فى لجوئه للتاريخ، غالبًا ما يواجه صعوبات، لا يواجهها الكاتب الذى يستقى مادته من الحياة، وعليه أن يلزم جانب الحذر حتى لا تطغى

---

(١) أكد الدكتور: سعد أبو الرضا هذا المعنى قائلاً: [إن الشخصيات المصرية التى أضافها الكاتب من خلقه فى هذا العمل تتجاوز كونها وسيلة لهذه النقلة التاريخية الهائلة من جو الأسطورة اليونانية والحياة الفرعونية إلى الواقع، لتكشف عن تغلغل الكاتب فى أعماق هذا الواقع مما يجعل تلك الشخصيات تتفاعل معه تفاعلاً ديناميكيًا حيًا، يضاعف منه أسلوب التقابل بين هذه الشخصيات، فبينما كان سنفرو و كاعت مفجرين لبشرية أوديب برفضهم لألوهيته وقدسيته، وأنه لم يتصدر لوحش ولا للغز، فقد كان أوالح و أونج و حور محب مؤكدين لصحة وقداسة كل هذه المرفوضات] انظر د/ سعد أبو الرضا: التعبير الدرامى (المملكة العربية السعودية: عكاظ للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٩٨٣م، ص ١٧٦.

(٢) حرية استخدام الكاتب المسرحى للموروث التاريخى أو الأسطورى قد أثير حولها الكثير من الجدل، فمسرحية "باب الفتوح" لمحمود دياب ومسرحية "الناس فى طيبة" للدكتور/ عبد العزيز حمودة يقال إن الكاتب قد أفرغ الأسطورة من محتواها، وكأن على الكاتب أن يعيد كتابة الأسطورة كما هى دون طرح وجهة نظره، ولعلنا نتساءل، ما أهمية أن يعيد الكاتب الأسطورة بمحتواها وبفلسفتها كما هى، وكتب التراث أكثر صدقًا، إلا إذا أراد الكاتب المسرحى أن يقول شيئًا من خلال هموم وقضايا الواقع.

المادة التاريخية على عمله الفنى، كما أنه مقيد بالشخصيات والأحداث التاريخية والحتميات الدرامية فى نفس الوقت، [والمفروض عليه أن يوفق بين التاريخ والدراما فى عضوية فنية حية.](١)

المسرح التحريض أو الإثارة والدعاية Agit – Prop

المسرحية الدعاوية Propaganda هى [المسرحية التى تهدف للتأثير على جمهور مشاهديها لصالح فكرة معينة، غالبًا ما تكون "سياسية" ولا شك أن النهاية والحاصل التأثيرى فى المسرحية الدعاوية يؤكد الفكرة المبشرة لها.] (٢)

فأدب الدعاية هو نوع من الكفاية يدعو فيه المؤلف إلى آراء وفلسفات بعينها، سواء أكانت هذه الآراء «سياسة» أم «اجتماعية» أم «دينية».

ولا بد لكاتب "المسرح السياسى الدعائى" من التأنى والبحث فى جذور المشاكل التى يعرضها حتى يجعل من "الدعاية" أداة قوية لإثارة الرغبة فى التغير، وألا يكون الأساس هو إثارة الشغب.

المسرح التسجيلى «بيترفايس»

يعد «بيترفايس» رائد المسرح التسجيلى المعاصر، إذ أخذ يشق طريقه بثبات فى عالم المسرح، رغبة فى طرح مفهوم سياسى، يخالف المطروح فى المسرح البرجوازى. فالجديد الذى يطرحه "بيترفايس" هو: [إحلاله الجدل محل الحدث](٣) بحيث يخاطب العقل، بوسائل عديدة، لتوصيل رسالته مستخدمًا: الرقص والأداء الصامت، والغناء، والكورس، والمسرح داخل المسرح، مستعملاً حركة دائبة للأفراد والمجموعات.

---

(١) د/ نبيل راغب: لغة المسرح عند ألفريد فرج (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٨٦م) ص ١٩٦.

(٢) د/ إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، (القاهرة: دار الشعب، ١٩٧١م، مصطلح رقم ٤٦٥ ـ٤٦٧، ص ٢٦٥ ـ ٢٦٦.

(٣) د/ أمين العيوطى: ما راصادا، نظرة غريبة إلى الثورات الاشتراكية، مجلة المسرح، عدد ٤٣، القاهرة، يوليو، سنة ١٩٧٦ م. ص ٧٧.

ثمة فرق بين «المسرح التسجيلى» و «مسرح السجلات»؛ [فمسرح السجلات لا يدعو إلى شىء مباشر، ولا يحتوى ذلك العنصر المهم فى المسرح التسجيلى، وهو التهييج السياسى، وإنما يكتفى بتدوين الأحداث .](1)

المسرحية التسجيلية، كأداة تعليمية سياسية، ليست بعملية نقل للأحداث بلا تفسير سابق؛ [إنما هى تعكس بالضرورة وجهة نظر المؤلف التسجيلى مهما كان مستعينًا بواقع للتاريخ، وبما ينقله حرفيًا من ملفات التحقيقات .](2)

المسرح الملحمى «برتولد بريخت» (3):-

الصورة المغربة هى عبارة عن [عرض لشىء أو موقف مألوف لنا فى إطار من القول أو الفعل يظهره غريبًا. إنه القوة التى تجبر المتفرجين على رؤية أو إدراك شىء مألوف.](4)

ومن أبرز المبادئ التى يقوم عليها «المسرح الملحمى» مبدأ «التغريب» وهو: [إيجاد مسافة تبعيدية تسمح بالمراقبة والحكم، تستغل كأداة فى جميع عناصر العرض المسرحى بعد أن يكون المتفرج قد أيقن من خلال الشواهد الأولية أنه فى دار عرض مسرحى.](5)

---

(1) د/ على الراعى: المسرح فى الوطن العربى، سلسلة عالم المعرفة رقم٢٥ ، سنة ١٩٨٠م، الكويت، ص٤ ٨٦ .

(2) د/ إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص ٢٤٧ .

(3) يذكر الدكتور: إبراهيم حمادة أن "برتولد بريخت" قد استعار "المسرح الملحمى" من غيره، لكى يعارض به المسرح التقليدى القائم على قواعد غالبًا أرسطية المصدر، ولقد استعيرت لفظة "الملحمية" إلى المجال الدرامى لتدلل على اللقطات المسرحية ذات الترابط الضعيف والتى تميل إلى معالجة مشكلات القطاع الاجتماعى العريض بدلاً من مشكلات الأفراد. ومن ملامح "الملحمية" أنها تخاطب فى المتفرج المعقولية، لا العاطفية] انظر د/ إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مصطلح رقم٣٢٠، ص ١٥٥.

(4) د/ إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص ١٠٨ .

(5) عبود حسن عبود: مجلة المسرح، سنة ١٩٩٤م، ص ١٢٣.

ومن بين التجديدات الشكلية فى المسرح الملحمى، إمكانية أن يطرح الكاتب المسرحى بآرائه الخاصة فى الأوضاع التى يرغب أن يثيرها، كالوضع السياسى مثلاً أو الوضع الاقتصادى أو الاجتماعى أو قضية الحرب والسلام إلى غير ذلك من القضايا الحيوية مناقشة حرة، وحلها حلاً أفضل. حركة تستطيع أن تدافع عن تلك المصلحة ضد جميع الاتجاهات المعاكسة.](١)

وظيفة المسرح السياسى الحقيقية هى أن يسأل الأسئلة، التى يجب أن يسألها المجتمع فى لحظات القهر ... ولا يجب أن تنتظر منه أن يجيب عن هذه الأسئلة، وإنما عليه فحسب أن يسألها، حتى تتخذ شكلاً محدداً ... وما هذا الشكل إلا الرؤيا العميقة الواضحة التى تصاحب ميلاداً أو فجراً جديداً (٢).

لقد عمل المسرح السياسى دائماً على خدمة «الحركة الثورية»، حاول أن يقدم «للطبقات العمالية»، أعمالاً تمهد الطريق إلى الحصول على مكاسب، والوصول إلى تحررها من «اغترابها»، [لذلك جعل أبطال المسرح السياسى ممثلين لكيان سياسى واقتصادى، وأصبح المسرح نتيجة لذلك جريدة ناطقة تفسر العصر الذى نعيش فيه.](٣)

---

(١) سالنجريلوك: الرؤية الإبداعية، ترجمة/ أسعد حليم، القاهرة، الألف كتاب، رقم ٥٨٨، سنة ١٩٦٦م، ص ٢١٢.

(٢) د/ سمير سرحان: المسرح المعاصر، (القاهرة: مطبوعات الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد التاسع عشر، سنة ١٩٧٣ م، ص ١٥٥. ويضيف قائلاً: [أما وظيفة المسرح السياسى فتتمثل فى تنظيم وتوضيح العواطف الثائرة، وهى من أخطر وظائف الفن]. ص ١٥٥.

(٣) د/ سامية أسعد: المسرح الفرنسى المعاصر، ص ٢٩١.

• الباب الأول

قضايا المضمون المسرحي

الفصل الأول

الاغتراب The Alienation

تمهيد:

الاغتراب فى اللغة العربية نجده قد اكتمل معناه فى كلمة «غربة»، هذه الكلمة استخدمت فى كافة السياقات، فنجدها مستخدمة فى «السياق الدينى» وهى تعنى «انفصال الإنسان عن الله». وقد عُبِّر عن هذه الفكرة بقصة آدم وهبوطه من الجنة إلى الأرض (١).

عرف العرب مفهوم الاغتراب المادى الحسى.. فقد فهموه على أنه الارتحال عن الوطن، والبعد والهجر، والانفصال عن الآخرين، وتصل الذروة فى فهم الاغتراب عند «أبى حيان التوحيدى» الذى يقول [فأين أنت من غريب قد طالت غربته فى وطنه.](٢)، وهذه الفقرة مؤداها الدلالى، الاغتراب المادى الاجتماعى النفسى السياسى، فلو لم يكن هناك شعور بالكبت، بالحرمان، بفساد الواقع والمجتمع لما

---

(١) الاغتراب بمعنى انعدام السلطة والانخلاع، و الانفصال عن الذات، و التذمر والعداء، و«العزلة»، و "انعدام المغزى فى واقع الحياة"، و «الإحباط Frustration » انظر مجلة عالم الفكر: المجلد العاشر، العدد (١)، سنة ١٩٧٩م، ص ١٢.

(٢) أبو حيان التوحيدى: الإشارات الإلهية، تحقيق د/ عبد الرحمن بدوى، القاهرة، د. ت، ص٧٩. ويكمل أبو حيان التوحيدى قائلاً:- فأين أنت من غريب قد طالت غربته فى وطنه، وقلّ حظه ونصيبه من جيبه وسكنه؟ وأين أنت من غريب لا سبيل له إلى الأوطان، بل الغريب مَنْ ليس له نسيب.. الغريب مَنْ نطق وصفه بالمحنة بعد المحنة.. إن حضر كان غائبًا وإن غاب كان حاضرًا.. ص ٧٩.

كان هذا الشعور، كذلك يقول: [أغرب الغرباء مَنْ صار غريبًا فى وطنه.](١)، ولعل هذه المقولة تحدد المفهوم الدلالى الصحيح للاغتراب، فليس مهمًا أن يكون الإنسان غريبًا على المستوى المادى فى ترحاله بعيدًا عن وطنه. صحيح قد يكون منفيًا بدوافع سياسية، ولكنه فى نفس الوقت قد يكون السبب فى بعده وترحاله عن وطنه للسفر والتنزه، أو للعلاج... إلى آخر هذه الأسباب السطحية المفهوم والدلالة، حيث تكون الغربة هنا غربة على مستواها المادى.

المبحث الأول: الاغتراب فى مسرح ميخائيل رومان (٢)

فى مسرحية «الدخان» نجد «الأم» تحث «حسنية» على أن تعجل بالزواج من ابنها «حمدى» ذلك المستغرق دائمًا فى حلمه، فنصفه فى حالة من الوعى ونصفه الآخر فى حالة من اللا وعى. يبدو أن ثمة شيئًا ما يملك عليه تفكيره، فهو لم يفكر فى الزواج الآن برغم أنه قد عقد القران على «حسنية» منذ عام، إلا أنه يضع العراقيل أمام إتمام هذا الزواج مما يجعل «حسنية» تعتقد أن الأم هى التى تقف حائلاً دونه، بينما تحاول «الأم» أن تتخلص من هذه التهمة فتنادى على ابنها لتحدث المواجهة بين أطراف الصراع، وندرك أن «الأم» لا دخل لها فيما يحدث.

---

(١) نفس المرجع السابق، ص ٨١.

(٢) اختار "ميخائيل رومان" لمسرحياته شخصية "حمدى" "البطل المأزوم" الذى يتردد اسمه فى معظم أعماله [تغلب على حمدى سمات المثقف البرجوازى، يعبر عن هموم الإنسان المصرى عمومًا، ويؤكد انتماءه لهذه الهموم فى أكثر من عمل، وكثيرًا ما يؤكد بطريق ما صلته بخالقه معاناته الشديدة بحثًا عن الهدف، واختيار ميخائيل رومان لهذا البطل المأزوم المثقف المهزوم ليعلو من خلاله بصيحات الغضب والتمرد على الأوضاع السياسية والاجتماعية فى الستينيات] انظر حازم شحاته: الفعل المسرحى فى نصوص ميخائيل رومان ـ القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م، ص ٢٤٧.

ـ إنَّ "حمدى" هو صوت "ميخائيل رومان"، هو البطل المحورى، فى جميع مسرحياته الذى يواجه ألوان القهر مهما تغيرت صوره وأشكاله، وما صيحة "حمدى" إلا صيحة "ميخائيل رومان"، إنهما شخصية واحدة، وقد جاء هذا على لسان "المندوب" فى مسرحية "الوافد. ١٩٦٥ م» [المندوب: ميخائيل رومان صاحبك... وأنتم ليل نهار مع بعض] ، ص١٦٦.

تدخل جمالات - وهى ذات شخصية قوية - وتحدث المفارقة، بينما هم يعقدون عليها الأمل فى إقناع أخيها «حمدى» لإتمام الزواج لأنها الوحيدة التى تستطيع التحدث إليه والتأثير عليه. ترمى بجسدها على أقرب مقعد مثقلة بهمومها ومتاعبها، ويلتف حولها الجميع وتخبرهم أن النقود التى كانت ستصرفها بعد تسوية المعاش قد ضاعت حيث إن شخصًا مجهولاً قد صرف الشيك، وبعد قليل نفهم أن الشخص المجهول الذى صرف الشيك هو «حمدى».

أىُّ دلالة تحملُ هذه «المفارقة الكوميدية» المريرة التى أحدثت دويًا داخل «جمالات» فتصدعت من داخلها فى حركة مشحونة بالهبوط والتصاعد؟ "هذه المفارقة تفضى بعض الملامح على شخصية «حمدى» وتطلعاته الواهية. إنه يريد المال وبأى وسيلة، فلا يهمه أن تكون الغاية ذات صواب أو خطأ، فالغاية عنده تبرر الوسيلة.

ثمة انفصال بين حمدى و حسنية من ناحية، وبينه وبين «الأم» و «جمالات» و«فتحى» من ناحية أخرى. إنه يرى نفسه أكبر من هذه الأسرة المتوسطة الذى هو ابنها ... ابن طبقته. ومن ثم يحدث الانفصال بينه وبين الطبقة التى ينتمى إليها. الانفصال والتباعد واضح بينهما، فبينما هى تتقرب منه ينصرف هو عنها إلى أوراقه بشكل يثير الشك والانزعاج. تطلب «جمالات» من «حمدى» المبلغ ولكنه يقذفها بمفارقة أخرى، وهى أنه أودع المبلغ الخزينة سدادًا للمبلغ الذى أخذه من «خزينة المؤسسة».

وهنا تذوبُ أحلامها فى دفع مقدم ثمن غرفة نوم كبداية لتأسيس عشها الزوجى، فبدلاً من بناء العش قطعة بعد قطعة انهارت أحلامها. ثمة انفصال آخر بين «جمالات» وخطيبها «فؤاد» على أثر مشادة بينهما بعد أن عرف بضياع «المائة جنيه».

فؤاد: آه. هتكلم. أنا عمرى ما حبيتك ولا فكرت فى الحب يوم ما جيت أتفرج عليك. زى ما التاجر بيحسب حسبتها. فاهمة؟ وزنتك على القبانى زى

الجزار. سنك وجمالك وشهادتك وماهيتك. والبيت اللى هتفرشيه لى. كله
كله على بعض. وجاية تقولى لى الميت جنيه راحت .](١)

فى الفصل الثانى نجد «حمدى» فصل من عمله بعد أن أدمن المخدرات حتى صار وحيدًا معزولاً عن الناس وعن الدنيا، فقد تمَّ الانفصال بينه وبين عمله، وبينه وبين الناس.

لقد صنع «حمدى» اغترابه بنفسه ـ بسلوكه وتصرفاته وانحداره وسط مدمنى المخدرات. إذن ما أسباب انحدار «حمدى»؟.. وما دوافع انهياره، والتصدع الرهيب فى بنائه النفسى؟.. وما دوافع اغترابه وانفصاله عن المشاركة فى بناء المجتمع سياسيًا واقتصاديًا؟.. أخرجت المخدرات حمدى من حالة الوعى، وأدخلته فى حالة من اللا وعى فأصيب «بغليان» فى ذاته واستيقظ «اللا وعى» فيه، وأخذ العقل الباطن عنده يعمل فى دأب حتى ذابت نفسه تمامًا لندرك أبعاد القضية التى تؤرقه.. التى تخرجه من ذاته لتدخله فى ذات أخرى.

إنه يريدُ أن يُعملَ عقله.. إنه يريد أن يفكر، ويفعل ما يفكر فيه. ولكن النظام والواقع لا يريدونه أن يفكر.. إنهم يريدونه أن يقذف بعقله وتفكيره إلى سلة المهملات .. مع العقول المحكوم عليها بالإيقاف مع وقف التنفيذ.

إن حمدى يتردى بين «الوعى» و «اللا وعى». فهو فى حالة الوعى نجده منتميًا تمامًا إلى الواقع ومسايرًا له. وفى حالة "اللا وعى" نجده "مغتربًا" يتردى إلى ذاته التى تُعَبرُ عن مكنونات نفسه الحقيقية وتطلعاته المكبوتة وذاته المقيدة.

حمدى: خبط يا حمدى بصوابعك العشرة على المكنة. اكتب. ما تفكرش أنت
بتكتب إيه، ولا بتكتب ليه. هات صوابعك وتعال. ارم مخك فى الزبالة
وتعال. أنت بتاخد ماهية علشان بتكتب وبس.](٢)

---

(١) ميخائيل رومان: الأعمال الكاملة "الجزء الأول". الدخان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ١٩٩٨م، ص ٣٦.

(٢) ميخائيل رومان: الدخان، ص ٥٢.

تصل ذروة الاغتراب لدى حمدى عندما يشعر أنه «ضحية الواقع والمجتمع». إنه يشعر بالعدم يتسلل إلى نفسه.. بالضياع الذى يستشرى فيه.. بالموت الذى ينتظره.. إنه يرى أن حياته لم تعدْ لها قيمة فى عالم انعدمت فيه القيم.

حمدى: (مندفعًا) فى داهية. مين أنا؟ وإيه أنا؟ وإيه اللى هيحصل للعالم لو مت؟ ما فيش .. أنا فى السوق تمنى خمستاشر جنيه. المدير بتاعنا مرة جاب واحد خواجه يفرجه على الموظفين. وشافنى الخواجه.. با كتب على المكنة سلم علىَّ وانبسط. ضحك المدير وقال دا بياخد خمستاشر جنيه. (١)

إن صانع اغتراب حمدى الأول هو «الواقع الفاسد» الذى يعيش فيه. المجتمع بكل سلبياته وعجزه والذى زج فيه دون إرادة منه ودون اختياره .. إنه ضحية مجتمع .. ذلك المجتمع الذى صنع منه إنسانًا عاجزًا مقيدًا بقيود النظم السائدة. فإما أن يقف أمامها متحديًا وهذا يمثل له المستحيل، وإما أن يقف أمامها عاجزًا مستسلمًا لسرطان العصر «الاغتراب».

حمدى: ...، لأن أشد أعداء الإنسان هم الناس اللى قاعدين فى بروج ويصدروا على العالم فرمانات عثمانية لأنهم فاكرين إن الناس مكن، ولأنك لازم تفهم كمان. وأنت دكتور. إن كل إنسان عالم لوحده. عالم أسير محبوس جوا جلده. (٢)

لم يكنْ «اغتراب» حمدى مصحوبًا بدوافع «سياسية واجتماعية» فحسب، بل أيضًا مصحوبًا بدوافع دينية. والاغتراب الدينى هو انفصال الإنسان عن الله، هذا الاغتراب الدينى وقع على حمدى، حيث انفصل عن الله بعد أن قرأ كتابًا (عن الله) هذا الكتاب يحمل فكرًا وتيارًا دينيًا. وقد يبدو مخالفًا للصورة المستقرة فى ذهنه وفى وجدانه عن «الله»، ومن ثم حدث انفصاله عن «الله».

حمدى: .. لغاية ما وقع فى إيدى كتاب وقريته، ويا ريتنى ما قريته، آه كان يوم أسود اللى قريت فيه الكتاب دا.

---

(١) ميخائيل رومان: الدخان، ص ٧٠ .

(٢) نفس المصدر السابق، ص ١٣١.

فتحى: كان عن إيه؟ لحظة.

حمدى: كان عن الله.

فتحى: (همهمة خوف وفزع) عن الله!!

حمدى: آه كان عن الله. ونسيت كل كلمة فيه. كل كلمة بس فاكر واحدة.. (لحظة) أنا قريته وكفرت. (١)

فى مسرحية: ليلة مصرع جيفارا العظيم "يبدأ" الجزء الأول "بداية اغترابية" فالشخصيات فى حانة «خمارة». جاءوا ليشربوا وليخرجوا من «الوعى» إلى «اللا وعى» هذا على المستوى الحسى المادى. أما على مستوى "اللغة"، فهم ينطقون "بلغة اغترابية". إنهم يشعرون أنهم نيام.. يفعلون أى شىء وهم نيام، فها هو "كوستا" يقول: الناس يسيرون نيامًا ويعملون نيامًا ويأكلون نيامًا. ويزيد البغل "النزعة الاغترابية" عمقًا فى قوله وينامون مع زوجاتهم نيامًا. حالة من اللاوعى تعتريهم فهم على مستوى الوعى يشعرون باللاوعى.. يفعلون أشياء وهم يشعرون أن هذا الذى يفعلونه إنما هو للاستمرار والتواصل أو للحفاظ على التوازن الحياتى الكونى.. إنهم لا بد وأن يستمروا فى الحياة، إلا أنهم يستمرون فى الحياة وهم فى حالة من الغضب والسخط على هذه الحياة، لذا فضلوا الاستمرار نيامًا «فى «اللا وعى» ولا إدراك بما يحدث.

«المرأة» حائرة تنتظر «الفتى»، والفتى يحضر لاحقًا، يطلب «الحب والتصالح»، وإنه لا بد من هذا الحب وهذا التصالح. ليس هذا على المستوى الفردى وإنما على المستوى الجمعى، والتصالح على مستواهما الفردى (معادلاً موضوعيًا) للإحساس الكائن فى النبض الجمعى. إن «الحب والتصالح» هما النداء الجمعى الذى يطلبه الجميع. إنهم يفتقدون هذا الحب وهذا التصالح، وبالأحرى فى هذه الفترة فترة العبودية والاستعباد. هذا هو إحساس الفتى الذى حاول أن يوصله إليها وهى فى حالة من الإصرار السلبى تجاه نداء فتاها المحب.

---

(١) ميخائيل رومان: الدخان، ص ١٣٥ .

الفتى: حتى لو كنا بنكره بعض طول العمر. لازم فوراً نحب بعض. نحط أيدينا
فى أيد بعض. لازم نتعلق ببعض أحسن ما نغرق (لحظة إزاء سلبياتها)
كلنا. حبيبتى، أنا النهارده خسرت كل حاجة. (١)

كل إنسان فى هذا العالم ـ عالم الحانة ـ يعيش داخل ذاته .. (اغتراب) يعتريهم جميعًا.. (اغتراب) على مستوى الفرد.. (اغتراب) فى الذات. واليوم وفى حالة من «اللا وعى» حضر «الفتى» لكى يوقظهم من هذه الغفلة التى ستقودهم جميعًا نحو الدمار والضياع. حضر يطالبهم بالتصالح والحب.. حضر كى يزيل عنهم «الاغتراب». فهل سينجح فى إزالة اغترابهم..؟

إن «الاغتراب» مصحوب هنا بدوافع «استبدادية» نتيجة «الاحتلال» مما يبحث عن إيقاظ الحس الثورى. لكن هذا الاحتلال الذى أفضى «بالانتهازية» و «الثورية» والوصولية والفوضوية والرجعية إلى درجة الموت قد أحكم إغلاق الدائرة، واتسع الانفصال بين «الفتى» و «المرأة» لدرجة عدم التفاهم وعدم التراضى.

المـرأة: العالم لا يسعنا احنا الاثنين.

الفتى: (يضحك بهستيريا) ها. جملة طنَّانة. يسعنا ويسع ألوفات غيرنا..
ألوفات زينا بيموتوا كل يوم زى الحشرات فى فيتنام.. فى نيجيريا.. فى
أمريكا .. فى.....] (٢)

ويبرز بين الحين والآخر جليس المرأة الذى يمثل على مستوى الرمز أو حتى على مستوى الواقع «الحاكم المستبد الطاغى» وسط حراسة «المدججين بالسلاح». ثمة شىء ما بدأ يلمع فى الأفق.. بدأنا ندرك أبعاد الموقف.. فلم بكاء ونحيب الفتى.

[الفتى : .. لو كان عاوز يموت كان لازم يموت زى المسيح مصلوب على صليب ..
كان لازم يموت على خازوق ومن حواليه عشرة ملايين بالدموع والنحيب..

---

(١) ميخائيل رومان: الأعمال الكاملة. المجلد الرابع. ليلة مصرع جيفارا العظيم ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة سنة ١٩٩٨م، ص ٢٤ .،

(٢) نفس المصدر السابق، ص ٣١.

كان لازم يموت على محرقة فى ميدان الفاتيكان ومن حواليه الألوف
بردا الكهنوت.] (١)

مَنْ القاتل؟ - القاتل مجهول!.. سفاح حى يرزق .. يتلصص عليهم ليل نهار. مَنْ القتيل؟ أنا، وأنت، وأنتم، القتيل كلنا، والقاتل واحد. هو «جليسها»؟ .. هو «الحاكم الفرد المستبد»، وحراسه، هم «حاشيته» الذين يقتلون بأمره، ويغتصبون بأمره، ويفعلون كل شىء بأمره. وثمة أشياء كثيرة يفعلونها مدَّعين أنها بأمره.

[جليسها: وانتصر بهم.. يكسبون لى.. ويموتون من أجلى.. أليس هذا رائعًا؟.. أنا أستطيع أن أفعل هذا فى سنة ١٩٦٨م رائع؟ أليس كذلك؟ وأنتم تسمونهم المرتزقة، لا بأس. أنا لا أمانع]. (٢)

المرأة تمثل على مستوى الرمز «مصر» أو أى بلد آخر. والكل هنا يريدُ أن يمتلك هذه المرأة.. يريدُ أن يحكمها وتكون فى حكمه. عملية مزاد تدور حول المرأة، ولعبة المزاد يقود دفتها الذين يحاولون اغتصابها.. امتلاكها.. حكمها. وندرك أبعاد اللعبة فى قول المرأة: «أنا مستعمرة» كفوا عن المزاد وحرروها بدلاً من أن تساوموا من أجل الحصول عليها. الغلبة هنا للقوى الذى يستطيع أن يقف فى وجه الظلم والعنف. ولكن لا يستطيع أحد تخليص المرأة من يد المستبدين، فالإغراءات كثيرة كالمال والذهب، ومَنْ لم يخضع لهذه الإغراءات فسيكون مصيره «الاغتراب». إما بالانزواء والتباعد داخل الذات، وإما بالسيف والسجن داخل الغياهب السوداء.

فى الجزء الثانى من المسرحية نفهم أن هناك ثمة تحقيقًا مع «الفتى». ليست هناك جريمة بعينها. ولكن هناك تحقيق: .. وتأتى «التهمة» الموجهة إليه على لسان «جليسها» «الحاكم المستبد» الذى كثرت جرائمه لدرجة يصعب فيها إحصاؤها.

[جليسها: أنت متهم بالدخول إلى البلاد بدون جواز سفر والتحريض على الفتنة ومحاولة إشعال الحرب الأهلية، وإثارة الثغرات القومية وقيادة الخوارج

---

(١) ميخائيل رومان: ليلة مصرع جيفارا العظيم، ص ٣٥.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ٤٤.

والمجرمين وقطاع الطرق والمهربين والتسيب والاشتراك بالفعل والنية في قتل مئات الألوف من الأهالي الذين سيتم حصرهم في الوقت المناسب بعد تنفيذ الحكم.

الفتى: وأنت؟ مين اللي هيحصي جرائمك.] (١)

سيل من التهم تنهالُ على الفتى.. تهم تحيله إلى «الانفصال» عن الناس وعن الوطن. ثم تحيله إلى «الانفصال المادي» في لحظة إعدامه.

وتأتي كلمات «الناسك» كالرصاص في أذن «جليسها»، وكالسيوف في جسده، فإذا كان هو يحاول أن يحكم على الناس بالاغتراب فإنما يحكم به على نفسه وعلى أولاده، فصوت الظلم يطارده، وصراخ الدم والقتلة يقتفيان أثره. والجوعى يجأرون أمام ناظريه.

[**الناسك:** اقتل.. وبعدما تنتهي من الجريمة هنا اقتل. ابدأ لا تتوقف عن القتل .. اقتل.. اقتل.. اقتل .. وأنا أرى المستقبل. أنا أرى بحر الدم يزحف (هامسًا) بحر الدم يطاردك أنت وأولادك.] (٢)

وهكذا نجد في نهاية المسرحية كيف أن الحروب وصوت الدم المسفوك المباح وغطرسة الحاكم والدمار والعنف كلها دوافع تقود نحو الاغتراب الجمعي الشمولي.

المبحث الثاني: الاغتراب في مسرح صلاح عبد الصبور

«مأساة الحلاج نموذجًا»

في مسرحية «مأساة الحلاج ١٩٦٢م» نجد «الحلاج» ومعه «الشبلي» شيخ الزهاد في «عزلة سياسية» لأنهم تركوا النظام يتصرف كيفما يشاء دون تدخل، فكل ما يجودون به «الحكمة والموعظة» فحسب.

إن «الحلاج» يرى الواقع في «بغداد».. يرى مجتمعه ـ مجتمع السوقة والعبيد.. يرى السجون الممتلئة بالأبرياء.. يرى مَنْ يمسك في قبضته سوطًا.. يرى

---

(١) نفس المصدر السابق، ص٩٤ .

(٢) نفس المصدر السابق، ص ٩٦.

المسجونين الصرعى.. يرى رجالاً ونساء قد فقدوا الحرية. يسمع صوت السجين والسَجَّان، صوت التأوهات والجلاد. فترى هل يرى كل هذا ويصمت؟ .. إن صوت العقل فى "الحلاج" يستيقظ، ويصبح يرى نور الله فى الناس جميعًا وليس فى انفصاله عن الناس والدنيا، وهو فى خرقة الصوفية. أراد أن يكون الدين والدُّنيا معًا .. أراد أن يحتك بالواقع ليعيشه .. فترى ماذا سيكون مصيره بعد أن يعيش واقعه بكل نواقصه وفساد نظامه؟..

[الحلاج: هبنا جانبنا الدُّنيا . ما نصنع عندئذ بالشرْ؟

الشبلى: الشر. ماذا تعنى بالشر؟..

الحلاج: فقر الفقراء

جوع الجوعى

فى أعينهم تتوهج ألفاظ لا أوقن معناها .](١)

ندرك تمامًا أن «الحلاج» قد انتصر لصوت العقل الصارخ فى داخله، فلا بد إذن من مواجهة كافة الاستفهامات التى لا تحمل إلا جوابًا واحدًا (الظلم) تلك الكلمة الجامعة لكل معانى الشر المستشرى فى هذا الواقع المشروخ" (فمَنْ يتصدى للفقر ولصوص الأطفال، وزناة الليل، وجباة بيوت المال؟.. مَنْ يتصدى لصوت السَّجان والمصروعين؟ .. مَنْ يتصدى لمنتهكى الحرمات وتجار الدم؟. مَنْ يصرخ فى وجه الظلم؟ مَنْ يوقف نزيف الدم؟

يحاول «الشبلى» أن يثنى «الحلاج» عما هو بصدده، ولكن دون جدوى. ويأتى إليهما «إبراهيم بن فاتك» ليحتكموا إليه، إلا أنه جاء إليهما بنبأ مفزع، وهو يزور القاضى «ابن سيريج» وأنه نبأه أن ولاة الأمر «السلطة» يظنون به السوء ويتهمونه بأنه يلغو فى أمر «الحكام» ويؤلب أحقاد العامة. وبلغة العصر أنه متهم بتأليب الناس وتحريضهم على قلب نظام الحكم».

إذن القضية سياسية، والثورة يقودها «رجل دين» هو «الحلاج» فما وقع النبأ عليه، وكيف يتصدى له؟.. لا يعبأ الحلاج بهذا النبأ.. بل لا يخشاهم ما دام قد

---

(١) صلاح عبد الصبور: مأساة الحلاج، دار القلم، القاهرة، ١٩٦٦م، ص ٣٢ ـ ٣٤ .

خلص الفعل والعمل فى سبيل الله. إن "الحلاج" يعانى اغترابه)، فهو وحيد فى وطنه .. متعب .. مثقل بالتبعات .. منتظر للمصير، فمصيره فى قبضة السلطة التى تتحرش به. لذلك فهو يعانى أشد أنواع الاغتراب "الغريب فى وطنه" الذى يشعر أن «الغربة» تلتف حول عنقه حتى تكاد تخنقه، على الرغم من وجوده بين الناس وفى وطنه.

[إبراهيم: مولاى الظلم بكل مكان، والجنة آخر سعى للإنسان.

لا أول سعيه. ها أنت وحيد. شيخ مجهود.

أضناك الطواف فى أرجاء الدنيا طلبًا للفطنة،

ورجعت لتلقى الحمق يسود بكل مكان،

يتحرش بك آلاف الحمقى.. آلاف الآلاف، أعداؤك كثر يا مولاى] . (١)

فى المنظر الثالث تكاد تحدث معركة بين مَنْ يخلص الحب "للحلاج" وبين "الشرطة"، إلا أن "الحلاج" يوقف هذا التعارك ويذهب مع الشرطة لكى يحاكم على اللا تهمة، فهم يتهمونه بأنه «كافر» والقضية فى الباطن قضية قحط وجوع وفقر مدقع. وتأتى "الحكمة" من «الواعظ» ولكنها حكمة الضعيف «المغترب» الذى يعيش فى اغتراب مستمر. بينه وبين واقعه «علاقة انفصال».. انفصال بينه وبين القانون.. انفصال بينه وبين النظام الكونى: فالكل غارق فى "الاغتراب".

[الواعظ: باح.. بم باح لكى تأخذه الشرطة؟ .. لا أدرى وعلى كل فالأيام قريبة والعاقل مَنْ يتحرز فى كلماته. لا يعرض بالسوء لنظام أو شخص أو وضع أو قانون أو قاض أو وال أو محتسب أو حاكم.](٢)

إن «الحلاج» باح بالسر. سر القضية.. سر ما تخافه السلطة. لذلك أخذته «الشرطة» احتوته سجون النظام والوضع.. الغياهب السوداء.. لاحقة سوط الجلاد. وينتهى الجزء الأول.. جزء (الكلمة).. نعم لقد قال الحلاج (الكلمة) كلمة

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٤٨.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ٨٤.

الحق.. كلمة الضمير.. كلمة الذى يحمل كفن اللحد بين يديه، فأخذته الشرطة.. ذهب إلى المجهول.

مع بداية الجزء الثانى «الموت» نرى «الحلاج» قد زجَّ به فى السجن. وأنه بين أيدى الحراس فى ظلمات قاع السجن يهزءون به، ويسخرون منه ظانين أنه مجنون، ولكنه ليس بمجنون ولكنه فى لحظات الوجد مناجيًا الله شاكيًا إليه «ظلم الواقع» و "فساد النظام".

[الحلاج: عشنا حينا فى دار الخوف

نتكتم بين الأضلاع

سرًا نخشى أن تسرقه الأسماع

لكن المسك انسكب بقلب الحلاج

فخرجت إلى دار الهجرة](١)

لقد انفصل «الحلاج» عن «ذاته» حيث انفصلت روحه عن جسده، فهو داخل قاع السجن يعيشُ لحظات الوجد والنجوى الربانية متناسيًا أحوال الدنيا وما فيها من كذب ونفاق وفساد وظلم، لقد اغتربت روحه عن جسده، حتى صار جسده جزءً ميتًا فيه لدرجة أن «الحارس» يضربه بشدة وبقسوة بضرب متلاحق دون أن يشعر "الحلاج" بهذا الضرب، وهذا التعذيب، ومن ثم تكن أولى درجات الاغتراب الحقيقية فى شخصية الحلاج وهى اغتراب روحه عن جسده.

الحارس: لم لا تصرخ؟..

الحلاج: هل يصرخ يا ولدى جسد ميت؟..

الحارس: اصرخ .. اجعلنى أسكت عن ضربك.

الحلاج: ستمل وتسكت يا ولدى]. (٢)

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٨٧.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ١٠٤ .

يحاكم «الحلاج» محاكمة وهمية؛ فالقضية محكوم فيها والنطق بالحكم معلوم ومعروف، فالمسألة مسألة شكليات لسد الأبواق المفتوحة. ويدخل «والى الشرطة» وبصحبته «الحلاج»، ويبدو أن «أبا عمر» هو لسان حال النظام الوحيد، فهو ينطق بلسانهم.. إنه يريد أن يلقى بأفظع التهم وأشدها دون بحث أو تنقيب فيما إذا كان الحلاج مذنبًا حقًا أم لا.. إنه يتهمه بأنه يفسد فى الأرض ويبذر الفتنة بين الناس.

ويأتى مكتوب من «وزير القصر» مؤداه أن الدولة قد سامحت «الحلاج»، إلا أن القضية لم تنته عند هذا الحد بل إن الحلاج لا بد أن يحاكم لجرمه فى حق الله. فإذا كان قد سومح من قبل الدولة فالله لن يسامحه ولا بد أن يحاكم. ويعترض ابن سيريج على هذا معللاً الأسباب إلى أنهم يريدون أن يمحوه جسدًا وروحًا. أن يجعلوه غريبًا فى ذاكرة الناس (فلقد أحكمتم حبل الموت.. لكن خفتم أن تحيا ذكراه.)

لقد كان اغتراب «الحلاج» مصحوبًا بدوافع سياسية بحتة إذ إن الحكم صادر منذ البداية، وقيام الجلسة إنما هو عمل شكلى، وإن ذكرى «الحلاج» لن تموت لأنه رمز التمرد ورمز التضحية.

المبحث الثالث: الاغتراب وكرسى العرش ولعبة السياسة فى مسرحية «الزير سالم» لألفريد فرج

مع بداية الفصل الأول من المسرحية التى تحكى قصة القتل المتبادل بين القبيلتين؛ التغلبيين والبكريين. ومن خلال الحوار القائم نفهم أبعاد قصة الدم المسفوك:

[هجرس: العرش ولا أعرف حتى لماذا قتل خالى جساس ابن عمه الملك، أبى .. أو لماذا انتقم منه عمى الأمير سالم بهذه القتلة الفظيعة] . (١)

---

(١) ألفريد فرج: الزير سالم، طبعة وزارة الثقافة ـ مؤسسة التأليف والنشر ـ مسرحيات عربية (٤)، دار الكتاب العربى ـ القاهرة، نوفمبر ١٩٦٧، ص ١٧.

إن الدم المسفوك هو دم فيه صلة رحم، فقد قتل «كليب» على يد ابن عمه «جساس» وأخو زوجته «جليلة» ثم انتقم «سالم» أخو «كليب» من «جساس» بالقتل، حتى صارت القبيلتان متخاصمتين سبعة عشر عامًا. ولكى ينقض التخاصم لا بد وأن يعتلى "هجرس" ابن الملك "كليب" العرش ويباشر مقاليد الحكم. إلا أنه يرفض هذا العرش الذى أقعدهم على بحيرة دم. تضع الأم «جليلة» ولدها هجرس بين خيارين، إما العرش أو «استئناف الحرب»، ولكنه يفزع من هذا العرش الذى يحمل له قدره. كما كان مصير جده «ربيعه» وأبيه «كليب».

نشعر منذ الوهلة الأولى بالانفصال الذى بداخله .. انفصال بينه وبين العرش. هذا الانفصال المصحوب بدوافع داخلية وخارجية. أما الدوافع الداخلية وهى شعوره بمصيره المحتوم الذى لحق بجده وأبيه وقد كان مصيرهما "القتل"، وأما الدوافع الخارجية فهى مصحوبة "بنداء صوت الدم" والذى توقظه فيه أخت أبيه "أسماء" وكلام أخته "يمامة" فى أنه لا ملك إلا والدها "كليب". إن الانفصال هنا انفصال فى الدم فى صلة الرحم. إنه مطالب بالتطهير الذى يتم بالثأر لأبيه ولكن ممَنْ؟ ممَنْ يكون الثأر؟ من أمه "جليلة" فى أخيها "جساس" .. من عمه "سالم" الذى قتل خاله «جساس». إن التطهير من الدم هنا لا يتم إلا على مستوى "صلة الرحم" من خلال الانفصال فى العلاقات المتشابكة ينتج انفصاله هو عن ذاته.

نخلص من هذا التقديم بنتيجة وهى "اغترابه عن العرش". وهو "اغتراب سياسى". و "اغترابه عن مجتمعه" المتمثل فى قبيلتيه وهو "اغتراب اجتماعى" و "اغترابه عن ذاته" الحائرة، وهو "اغتراب فى الذات".

إن هجرس منذ البداية رهينة أو فريسة "الاغتراب"، فهل سيقوى على إزالة اغترابه؟.. أم سيظل على اغترابه؟

إنَّ الذى يحدد أحقية إحدى القبيلتين فى العرش.. معرفة قاتل "التبع حسان" الذى وفد إليهم لما سمع بشهرة «جليلة» فتاة البادية الجميلة الذكية. فهل قاتله "كليب" زوجها أو «جساس» أخوها أو سالم ابن عمها وأخو «كليب» إنهم الثلاثة كانوا مع "جليلة" أثناء مقتل "التبع حسان" فمَنْ القاتل إذن؟..

يستخدم المؤلف تكنيك الاسترجاع «الفلاش باك» لاسترجاع الأحداث. فيصور المجون والعربدة والتسامر الذى كان يعيشه «سالم» بين «مضحكيه» ونسائه

وخمره، كما يصور حب "كليب" له. مما يجعل "الملكة: جليلة" تحمل فى داخلها البغض له، ظنًا منها أن "كليبًا" يحبه أكثر من ولدهما. ويزيد من بغضها له ولزوجها ما تحمله لها "العرّافة" من «حديث النجوم» فى أنه سيلى أخوه عرشه من بعده، ثم يلى ولدها، ولعله الدافع إلى تدبير قتله على يدْ أخيها «جساس».

بينما «سالم» معصوب العينين فى لحظات مجونه وعربدته مع مضحكه «عجيب» والفتاة التى تصفق له. تدخل "جليلة" وتصفق له بينما تخرج الفتاة.. تتقدم "جليلة" منه فيمسك بها مما يغضب «الملك» من «أخيه» والذى يحكم عليه بالنفى سنة بعيدًا عن المدينة. هذه اللعبة التى أحكمت خطتها «الملكة». بيد أن «كليبًا» غير مقتنع بهذه اللعبة، نراه يفرض «الوحدة والعزلة» على أخيه بنفيه. والعزلة والوحدة المعنويتين على ذاته حيث يعيش منفيًا فوق عرشه.

[كليب: ارحل عن مدينتى يا سالم سنة، منفيًا مشردًا معاقبًا على ما اقترفت. وعد بعد السنة بلا تأخير، لأن أخاك سيقضى هو الآخر سنة موحشة منفيًا فوق عرشه، شريدًا وحيدًا معذبًا معاقبًا على ما لم يقترف] . (١)

مع نهاية الفصل الأول تتضح أبعاد اللعبة.. فاللعبة سياسية والاغتراب سياسى، والصراع قائم حول العرش بين «التغلبيين» و «البكريين»، هذا الصراع مصحوب بدوافع خارجية نتيجة إشعال فتيل الفتنة والدسيسة من قبل «سعاد» «العرّافة الزائفة» وأخت «التبع حسان». ثم يعود «سالم» مطالبًا «بالثأر» من قاتل أخيه «الملك».

مع بداية الفصل الثانى تنفى «سعاد» عن نفسها تهمة بعث الفتنة فيهم، مما دعا جساس إلى قتل كليب.. إنها تلقى بالتهمة كاملة على «جساس». وهذا أيضًا له دوافعه، فهى تريد فناء هذا «الجساس» وليس فناء «كليب» لأن الأول هو الذى قتل «أخاها».

ينشب الانفصال بينهم جميعًا، انفصال بين «جليلة» و «ابنتها».. انفصال بين «سالم» و«عمه»، انفصال يجمع أطراف النزاع فيؤدى إلى اغتراب سياسى عانوا منه وراح ضحيته «كليب».

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٣٥ .

[جليلة: يمامة!

يمامة: أنت التى فتحتى الباب للقاتل على مصراعيه ساعة طردت عمى.

جليلة: ابنتى!

يمامة: بكرية.

جليلة: حبيبتى!

يمامة: فلتخرج مع أهلها من قصر أبى وإلى الأبد!] . (١)

نتيجة للصراع على السلطة يدبرُ «جساس» قتل «الزير سالم» عن طريق «المباغتة والخديعة»، ولكنه يصاب بجروح كثيرة فيعتقدون أنه قتل.

وفى الفصل الثالث يستعرض «أحد الجنود» هول الحروب والقتل والضياع والدماء المراقة الرخيصة التى روت الأرض فلم تنبت سوى "الحقد والضغينة" ونتيجة لهذه الحروب المستمرة وسط بحيرات الدماء التى لا تجف نجد أفعال هذا «الجساس» أفعال جنونية، وأن هذا الجنون يفرض عليه «الغربة والتباعد».. إنه هو الذى اختار لنفسه «الاغتراب».

[مرة: فبعد سبع سنين من إذلال أولاد العم تحول جساس إلى شخص غريب، هو ما تقول عنه جليلة إنه مجنون، وما أقول أنا عنه إنه ذليل وظالم نفسه] . (٢)

وتعيش «جليلة» (الاغتراب) بكل أنواعه ودلالاته، فهى (المحرك) الذى أحدث هذا (الاغتراب).. هى المحرك لآلات الموت وإراقة الدماء.. هى التى دبرت الفتنة بين (سالم) وأخيه (كليب) .. هى «صوت الموت» هى «صوت الاغتراب» الذى وقع بين القبيلتين «التغلبيين» و «البكريين»، إما فرضًا، وإما اختيارًا. هذا الفرض وهذا الاختيار مصحوبان (بدوافع سياسية) حول النزاع على كرسى العرش.

[جليلة: ولكن.. لا! أيتها النجوم الغادرة. الضالة المضللة

أطلقت أقدار الجنون وما أطلقت أقدار الحكمة.

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٥٤ ـ ٥٥ .

(٢) نفس المصدر السابق، ص ٩٠ ـ ٩١ .

أذهلتنى حتى تجنيت على سالم بقسوة لا تليق بملكة

أعميتنى عن الحلال والحرام حتى لقيت نفسى فى صفوف أعداء رعيتى .](١)

(١) نفس المصدر السابق، ص ٩٧ .

الفصل الثانى

العدالة The Justice

المبحث الأول: العدالة الغائبة فى المسرح السياسى المعاصر

فى مسرحية «محاكمة رجل مجهول» (١) يخبرنا "المتهم" أنه جاء إلينا بناءً على توجيه من ذلك «الرجل الآخر» القابع خلف الجدران، الذى أوضح له بعض الأمور التى سارت إليها أحوال الناس، وقد كان حب الناس «للثرثرة الجوفاء» و «الكلام الفارغ من المعنى» أول ما لفت نظره إليه.

[المتهم: بل أخبرنى أن الناس الآن أحب إليهم

أن يتكلم كلا منهم لا أن يستمعوا

كلا يتكلم، يمضغ فى شدقيه الكلمات

والغالب منهم ذو الصوت الأعلى، الرنان]. (٢)

وليس هذا الأمر فحسب، فقد اكتشف «المتهم» فى طريق مجيئه، ما أصبح الناس عليه من «هم» و «معاناة» وقلق و «لا مبالاة» إنه نوع من «الغياب» فرضته تلك الظروف التى عاشها الوطن. وها هو ذا "المتهم" يرى الجماهير أمامه ويكشف ما هم فيه من تردُّ:-

---

(١) ظهرت المسرحية فى لحظة "قمة التداعى" التى أصابت مصر والعرب جميعًا عقب هزيمة يونيو ١٩٦٧م مباشرة، وبرغم الهزيمة، لم يكن قد تغير من الأمور شىء؛ فالظلم والطبقية، واللا مبالاة، واليأس، والرغبة فى استعادة الكرامة المهدرة كلها أمور طفت على سطح الحياة السياسية فى مصر.

(٢) د/ عز الدين إسماعيل: محاكمة رجل مجهول، الهيئة العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١، ص ١٠.

[المتهم: فلقد أبصرت الناس على الطرقات يحدث كل نفسه
يبسط كفيه أحيانًا ....
لا أدرى هل يتضرع، أم يستعد، أم يندم
يرفع سبابته أحيانًا ....
يبصق أحيانًا ... لا أدرى هل يتوعد أم يسلم أمره
لكنى لم أدرك معنى ذلك.
هل يعنى هذا عندك أن عقول الناس اختلت؟] (١)

ويتجاسر «المتهم» ليكشف أمام الجماهير المشكلة الكبرى؛ فبعضهم يعيش فى بذخ وثراء فاحش، وبعضهم «كادحون معدمون»، ولكن هل تسكت تلك الجماهير، وقد ران على قلوبهم «الخوف» و «الهون» والسعى فحسب لمصالحهم الشخصية، فهبت تلك الجماهير لمحاكمة الرجل على جرأته، ولكن هل استسلم «المتهم» «لمحاكميه»؟، وقدم لهم عنقه فى استسلام وتخاذل؟ لا. إن الرجل وقف أمام قضاته - ممثلى أصحاب المصلحة فى بقاء الأمور على ما هى عليه - بإيجابية وثقة، يدفع الاتهامات الموجهة إليه، ويقدم الدلائل والوثائق على أن موقفه هذا ليس جديدًا. فكل مصلح أو مبعوث للدفاع عن الناس ومساعدتهم على الخلاص، يقف موقفه هذا:-

[المتهم: موقفنا هذا يا سادة ليس جديدًا.
رجل من أبناء الشعب (ويشير إلى نفسه)
متهم باسم الشعب (ويشير إلى الجمهور). (٢)

هذا الموقف «الجدلى» بين «الوعى» المتهم و «اللا وعى» الجماهير هدفه - من المتهم - تحقيق التغير، فهو لا يريد أن يكون موته شهادة أو استسلامًا، وإنما بموقفه هذا يكشف الغمة عما يحيط به؛ لتنطلق روحه للخلود والأبدية حتى تتحقق آماله.

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ١٤ - ١٥.
(٢) نفس المصدر السابق، ص ٥١.

[المتهم: لا، لست مسيحًا ينعى أن يستشهد

كى يحمل أوزار البشرية

لست شهيدًا يتدثر فى كفنه

أو يحمل نعشه

لكنى أسقط فى المحنة

كى أرفع من عينى الغمة]. (١)

وتظهر المسرحية "غياب العدالة" فنرى «القضاة» يلقون بالأحكام الظالمة المُعَدَّة من قبل. فمهمتهم هى أن يتنطعوا فى تأويل «الشرع» أو «القانون» ليصوغوا منهما حبالاً تلتف حول رقاب المعارضين.

ونحيط فى المسرحية بكيفية تشكيل هذه «المحاكم الهزلية»؛ فالرجل الذى بثته «السلطة» عينا على الشعب، سرعان ما يعدد التهم الخطيرة التى تقضى بتجريم «الرجل المثقف». ثم تتشكل «المحكمة» من «ضعاف النفوس» و «معدومى الضمير»، كى ينصبوا «ميزان العدل» لهذا المذنب. وتتوالى الصفات الكاذبة التى تصف «هيئة المحكمة» بأنها من «أهل العدل»، «ثقات فى التشريع والقانون»، معروفون «بالإنصاف والحكمة». يكفى تطوعهم لمقاضاة المتهم لإثبات جديتهم ونزاهتهم.(٢) ويشير حديث الرجل عن مجلسهم:

[لكن المجلس لا ينعقد بواحد

فالمجلس كى يأخذ سمته

لا بد له من قاض وجناحين

هذا شىء أكده علم الكرة!!] (٣)

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٥٠ .

(٢) نفس المصدر السابق، ص ٢٤.

(٣) نفس المصدر السابق، ص ٢٥.

يشير هذا الحديث إلى «الهدف الخبيث» الذى قصدته «السلطة» من وراء شغل الجماهير الذين خرج منهم هؤلاء القضاة ـ بتوافه الأمور ـ حتى أصبح "علم الكرة" يطغى على "هيئة القضاة".

وينعقد «مجلس القضاء» ويطلب «القاضى» أن يعاونه «المتهم» كى: [تجرى سفن العدل بريح الحق على متن الحكمة]. (١) ويحصر «عضوا المحكمة» أو «جناحاها» مهمتهما فى «الإشادة بالروائع» التى ينطق بها القاضى. والتأمين على كل ما يقوله، وعندما تسول نفس «أحد الجناحين» له أن يعلق على قول أو يبدى رأيًا، ينهره «القاضى»:

[القاضى: أنسيت أصول اللعبة؟

أو لست رئيس المجلس؟

والتصويب المحكم نحو الهدف أساس فى دورى]. (٢)

ويظهر عوار القضاة أو «اللاعبين» وجهلهم، عندما يتهمون «الرجل» بأنه «مسقف»[: ـ

«يتسقف» يعنى يتوارى فى الأمكنة المسقوفة.

يلغو فى الأوضاع، يهمس حتى لا تسمعه الجدران!!] (٣)

بل إنهم قلدوا سادتهم فى السطو والنهب، فاستولوا على نصف الكتب المخبوطة لدى المتهم، وباعوها واقتسموا ثمنها. (٤)

فى الجزء الثانى من المسرحية وهو بعنوان «الدفاع» يقدم «المتهم» «معادلاً تراثيًا لمحاكمته، ليُبيِّن من خلاله «موقف السلطات المستبدة» من أسلافه ذوى الأفكار وأصحاب الكلمة الذين يجاهدون من أجل «تغيير الواقع» و «تحقيق مثلهم العليا». إذ تحيك هذه السلطات لهم الدسائس وتنصب الشراك، وتتستر خلف «الأقنعة الكاذبة» من «قضاة سوء» و «أبواق فساد».

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٢٨.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ٢٨.

(٣) نفس المصدر السابق، ص ٢٩.

(٤) نفس المصدر السابق، ص ٣٦ ـ ٣٧.

ويتجسد «المعادل التراثى» لقضية المتهم - أو الرجل المجهول - فى موقفين ذائعين من تاريخنا الإسلامى، يتمثل الموقف الأول فى موقف الصحابى الجليل «أبى ذر الغفارى» من «فساد الحكم والحاكم» فى عهد «معاوية بن أبى سفيان» والى الشام آنذاك للخليفة «عثمان بن عفان» - رضي الله عنه - وتبنيه الدعوة إلى ضرورة تحقيق «العدالة» لجماهير الأمة صاحبة الحق الشرعى فى مواردها.

[أبو ذر: أنا لا أعرف فى القصر العالى بدمشق

إلا رجلا أعمته الشهوة

يبغى أن يصبح مثل ملوك العجم أو الروم

يكتنز الأموال ويحبسها عن خلق الله -

عن هذا المسكين، وهذا المسكين، وهذا -] (١)

ويصور «أبو ذر الغفارى» «قصر معاوية» الذى جلبه من «بيزنطة» وطنافسه من «تركستان»، وستائره من «حرير فارس» والخاتم الذى جلبه «من الهند»، ثم يتجه ليعلن أن الفقراء هم أصحاب الحق الشرعيون فى هذا المال. وحينما يخرج من المسجد والأصوات تهتف مؤيدة له يظهر جنود الشرطة ويلقون القبض عليه. وتترك جماهير المسجد «أبا ذر الغفارى» دون أن يفعلوا شيئًا.

[أنصفنا الرجل، ولكنا أسلمناه

بصرنا بالحق، ولكنا لم نتبعه

دافع عنا، لكنا لم ندافع عنه

هل أجرمنا فى حقه ....

إذ خليناه يمضى وحده؟] (٢)

وبرغم سريان دعوة «أبى ذر الغفارى» بين جماهير المسلمين، واحتلاله مكانة خاصة فى قلوبهم، لم يعدم «معاوية» وسيلة يجهض بها دعوته، ويشوه صورته فى

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٦٣ .

(٢) نفس المصدر السابق، ص ٦٧ .

أعين الناس. فاتهمه باستمداد الأفكار الهدَّامة من «عبدالله بن سبأ» الذى تلقاه عن المزدكيين الملحدين الفوضويين القائلين:

[إن النسوة والمال مشاركة بين جميع الناس]. (١)

وعندما يطلب «معاوية» رأى الجالسين معه «عبادة بن الصامت»، و «أبى الدرداء» (٢) يفاجئه بلزومهما الصمت فيعنفهما قائلاً: [تبًا لكما إذ تأتمران معه]. (٣) ثم يأمر «معاوية» بطرد «أبى ذر» من الشام على حمار، ويموت وحيدًا فى الصحراء.

وفى إطار دفاع «المتهم» عن نفسه يذكر واقعة أخرى من التاريخ الإسلامى هى واقعة إعدام الحجاج بن يوسف الثقفى «لسعيد بن جبير».

ونرى «سعيدًا» لا يهرب إذ يريد له «الحارس» أن يهرب، فالحارس لا يريد أن يتحمل وزره بتسليمه «للحجاج بن يوسف الثقفى»، لكن «رجل المبادئ» لا بد أن يستعد لمواجهة الطاغية لا بالسلاح، ولكن بالكلمات، ويرى فى هذا أكبر جهاد:

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٦٣.

(٢) نشير إلى أنه قد تم تجاوز الملامح التراثية لصاحبين فاضلين عبادة بن الصامت و أبى الدرداء من قبل المؤلف، إذ جعلهما يحيطان بمعاوية الداهية فى مجلسه عندما اقتيد أبو ذر الغفارى للمحاكمة، وكأنهما عضوا اليمين واليسار فى المحكمة المنعقدة لإدانة المتهم. فأظهرهما بهذا المظهر المتدنى، فتباريا فى كيفية الإيقاع بأبى ذر وتجريمه. وكان ثمة متسع أمام المؤلف ليختار مَنْ يعين "معاوية" على الجريمة غير هذين الفاضلين اللذين لا يتفق تاريخهما ألبته مع ما جاء بالمسرحية: "فعبادة بن الصامت" كان على خلاف مع "معاوية" فرحل عنه إلى المدينة وأخبر عمر بن الخطاب بالأمر فقال له: ارحل إلى مكانك فقبح الله أرضًا لست فيها وأمثالك، فلا أمره له عليك. ثم استمر النزاع بينهما فى خلافة عثمان بن عفان. انظر تاريخ الإسلام وطبقات المشاهير والأعلام للذهبى ٣ / ١١٨، كما كان عبادة بن الصامت عقبيًا، نقيبًا، بدريًا، أنصاريًا فتح الله الإسكندرية على يديه بعد أن استعصت طويلاً على المسلمين، وأسهم بدور بارز فى فتح جزيرة قبرص. انظر مقال اللواء/ محمود شيث خطاب: عبادة بن الصامت، فاتح الإسكندرية، جريدة الأهرام، بتاريخ ٥ / ٨ / ١٩٧٧م. وكذلك كان "أبو الدرداء" الذى كان حسن البلاء فى غزوة أحد، وأثنى عليه الرسول - ﷺ - فقال "نعم عويمر" وكان ثالث اثنين أرسلهما عمر بن الخطاب إلى الشام ليعلموا الناس القرآن، ويفقهوهم فى دينهم. كما قال عنه أبو ذر : ما أظلت خضراء أعلم منك يا أبا الدرداء. انظر تاريخ الإسلام وطبقات المشاهير والأعلام. للذهبى ٢ / ١٠٧ .

(٣) د/ عز الدين إسماعيل: محاكمة رجل مجهول، ص ٦٦ .

سعيد: [بل هو أقسى من كل جهاد لو تعلم!

وهب الحجاج أطاح برأسى..

فالكلمة لا يقدر أن يسفك إنسان دمها

وهى سلاحى وستصرعه

وستبقى من بعدى

أبد الدهر ستبقى حية

كى تصرع كل الحجاجين] . (١)

ويأمر «الحجاج بن يوسف الثقفى» السياف بضرب عنق «سعيد بن جبير» الذى يقدم نفسه للشهادة دون خوف فى سبيل زعزعة طغيان الطاغية.

[سعيد: ما أسعدنى، إذ أبذل روحى الآن ضحية طغيانك

فلسوف ترى قطرات دمى إذ تتجمع ..

تتجسد، تنمو شبحًا يصدع أمنك كل دقيقة] . (٢)

إن إيراد «المتهم» لهاتين الوثيقتين يكشف لنا عن سبب مجيئه، وهو «المطالبة بالعدالة" وكان الإطار الذى عرض فيه المتهم لهذه القضية، هو موقف «أبى ذر الغفارى»، أول مَنْ نادى فى الإسلام «بالإشتراكية على النهج الإسلامى»، حين حول «ولاة بنى أمية» مبادئ العدل والمساواة إلى مجرد ماض، وعاشوا دون سائر الناس فى «بذخ شديد».

---

(١) د/ عز الدين إسماعيل: محاكمة رجل مجهول، ص ٨٦ .

(٢) نفس المصدر السابق، ص ٨٠ ونشير إلى أن المؤلف أضفى على الحوار الذى دار بين الحجاج بن يوسف الثقفى و سعيد بن جبير قبيل الإعدام من الخيال ما يخدم الفكرة التى تطرحها المسرحية، انظر ذلك الحوار من ٧٨ ـ٨٠. كما استغل هذا الخيال فى إبراز جزئية حكتها المصادر التاريخية تذكر أن "الحجاج" عند احتضاره: (كان يغوص ثم يفيق ويقول: مالى وإياك يا سعيد بن جبير). انظر تاريخ الإسلام وطبقات المشاهير والأعلام. للذهبى ٣/ ٤. وذلك فى الموقف الذى أعقب استشهاد "ابن جبير": (إذا انتابت الحجاج حالة من الذعر والهياج حتى تهاوى) انظر د/ عز الدين إسماعيل: محاكمة رجل مجهول، ص ٨٠.

[أبو ذر : أنتم أصحاب الحق الشرعيون

المال لكم، للفقراء وللمحتاجين

والوالى ما ولاه الله عليكم

كى يحبسَ عنكم خيراته

بل ليوزعها بالقسطاس عليكم] . (١)

«أبو ذر الغفارى» - رضي الله عنه - فى المسرحية هو الرجل المجاهد فى سبيل «المبادئ» التى يدعو إليها، ويتحمل العنت فى سبيل إقرارها. فهو شديد الحمل على «معاوية» الذى أعمته الشهوة، والذى يبغى أن يصبح مثل ملوك العجم أو الروم، يكتنز الأموال ويحبسها عن خلق الله. ثم يخاطب معاوية:

[ما وليت عليهم كى تستأثر أنت وأمثالك بالثروة ويموتُ الناس جياعًا فى الطرقات] . (٢)

ومن خلال موقف «سعيد بن جبير» ضد الظالم الجبار «الحجاج بن يوسف الثقفى» يؤكد المؤلف على لسان المتهم أن كل المصلحين كان جزاؤهم الموت، ولذلك فهو يعرف مصيره وينتظره.

وفى مسرحية "الحكم قبل المداولة" يكشف فيها «نجيب سرور» اللثام عن «السلطة المهيمنة» على «المواطن المصرى» متمثلة فى السلطة التشريعية "المجالس النيابية" والسلطة التنفيذية «الشرطة والجهاز الإدارى». ومن واقع عنوان المسرحية يكشف «نجيب سرور» عن مدى «الظلم والقمع» الذى ألمَّ بالمواطن المصرى «س»، إذ إن «الحكم قبل المداولة» يعنى تصريحًا بنية مبيتة على أحداث الظلم وفرض القهر.

فى المشهد الأول نرى «الضابط» يؤكد على أن «عقاب المتهم» هو «الإعدام فورًا»، ولا يجوز أن يكون بريئًا مطلقًا!! لأنه نفَّذ ألوف الأوامر وألقى القبض على ألوف المجرمين، ولم يحدث - ولو مرة واحدة - أن ظهرت براءة أحد ممن ألقى القبض عليهم!!.

---

(١) د/ عز الدين إسماعيل: محاكمة رجل مجهول، ص ٥٥ .

(٢) نفس المصدر السابق، ص ٦٤.

الضابط: أما العقاب فهذا ما ستقضى به المحكمة

وأغلب الظن بل المؤكد أنه الإعدام. ولذلك سيعدم فوراً.

كـــورس: ألا يجوز أن يكون بريئًا.

الضابط: لا يجوز .. لا يجوز إطلاقا]. (١)

ويؤكد «الضابط» أن «القضاء» ليس له اتجاه مخالف «للسلطة»، ويبين هذه «العلاقة الحميمة» فى الإدانة والقتل بين «السلطة التنفيذية» و «القضاء» وهى علاقة دائرية.

[الضابط: إننا ننفذ القانون.. ونقدم للقضاة الأدلة المقنعة.. وهم يقتنعون دائمًا بهذه الأدلة ويحددون العقاب ويصدرون الأحكام بناء عليها ونعود نحن فنأخذ على عاتقنا مهمة تنفيذ هذه الأحكام]. (٢)

وفى المشهد الثانى يؤكد «المحقق» ذلك التواطؤ بين «السلطة» و «القضاء» بوجود «شخصيات كبيرة جداً» حريصة على إعدام «المتهم» بأسرع ما يمكن.

[المحقق: .. هناك شخصيات كبيرة .. كبيرة جداً .. شديدة الحرص على أن يتم الإعدام بأسرع ما يمكن .. بل حتى قبل أن ينطق «المتهم» .. أو سواء نطق أو لم ينطق]. (٣)

إن "العدالة" غائبة، فالمحقق يؤكد مفهومًا مقلوبًا للقاعدة القانونية فيقول:

[أصبحت لدينا قاعدة جديدة أكثر دقة وموضوعية وعدلاً .. كل إنسان مدين حتى تثبت براءته]. (٤)

---

(١) نجيب سرور: الأعمال الكاملة (٢) الحكم قبل المداولة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ١٩٩٥م، ص ٤٢.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ٤٥.

(٣) نفس المصدر السابق، ص ٤٥.

(٤) نفس المصدر السابق، ص ٥٥، وهى مقلوب للقاعدة القانونية «كل إنسان برئ حتى تثبت إدانته».

وفى المشهد الثالث وأمام صمت «المتهم» فلا بد من «القمع» و «التعذيب» و«الضرب» حتى لا يفقد الضابط والمحقق منصبهما، ففى محاولات المتهم ليتكلم يستفزه المحقق بتحليل موقفه بأن "المؤلف" هو الذى اختار له ألا يتكلم:

[المحقق: (للمتهم) أنت لا تختار بنفسك أن تكون حرًا وإنما اختار المؤلف لك ذلك.. وهذا معناه أنه فرض عليك الحرية.. هى إذن حرية مفروضة ولا يمكن بالتالى إلا أن تكون زائفة .. بل هى عبودية مقنعة.. ولذلك فأنت.. أنت لست حرًا]. (١)

وفى الفصل الثانى فى «ساحة القضاء»، تجرى المحاكمة، ويبدو أنها "محكمة قمعية" تريد تحقيق كل ما تريد حتى لو كان بطلب قوات من البوليس والجيش واستدعاء القوات الاحتياطية، كما نجد تعرية للقضاة الثلاثة، فقاضى اليسار (مولع بالليالى الحمراء): و[يرجع نوم قاضى اليسار أثناء الجلسة إلى أنه سهر أمس فى ليلة حمراء كليالى ألف ليلة]. (٢) وقاضى اليمين (مدمن مخدرات): [على أن يكون شخير قاضى اليمين أعلى صوتًا نظرًا لإدمانه المخدرات]. (٣)

وفى الفصل الثالث: تنعقد (المحكمة) لسماع الشهود، وكلهم شهود إثبات وصل عددهم إلى «عشرين شاهدًا»، وقد رأت النيابة الاكتفاء بهم من بين (الخمسة آلاف!!) شاهد المتوفرين لدى النيابة العامة.

[قاضى الوسط: والآن وقد أقسم الشاهد اليمين أصبح له الحق فى أن يقول ما يشاء.. وخاصة وأنه زميل المتهم فى المرحلة الابتدائية .. يعنى عالمًا ببواطن الأمور.. بالمناسبة يا سيادة المدعى .. لماذا لم تبدءوا بزميله فى الرضاعة ؟!]. (٤)

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٦٦ .

(٢) نفس المصدر السابق، ص ٩٦ .

(٣) نفس المصدر السابق، ص ٩٦ .

(٤) نفس المصدر السابق: ص ١٠٧، وقوله لماذا لم تبدءوا بزميله فى الرضاعة؟! دليل على المحاكمة الهزلية الظالمة.

وتبدأ مسرحية (بابا زعيم سياسى) (بشريف) ابن الزعيم السياسى، عندما يبدأ قراءة المظروف الذى تركه له أبوه، وطلب منه ألا يفتحه إلا بعد وفاته بخمس وعشرين سنة، لذلك جلس (الابن) ليقرأه فى الموعد الذى حدده له والده، وتنقلنا مذكرات (والد شريف) إلى الماضى، لنعرف كيف صار (زعيمًا سياسيًا) من أجل ذلك يظلم المسرح، ويتجسد الماضى على صوت (عبد المهيمن) (والد شريف) الذى يقول: [القصة بدأت فى عام ١٩٤٤م، فى مكتب ضابط مباحث قسم الموسكى بمحافظة القاهرة.](١)

يبدأ المشهد بدخول «المخبر» الذى يعلن «للضابط» بأنه قد وجد فى «السجن» مسجونًا زائداً؟!

[المخبر: لا يا فندم: زايدين واحد.. إحنا عندنا فى السجن تمن مساجين مكتوبين فى الدفتر، وعديتهم دلوقت لقيتهم تسعة]. (٢)

ويطلب «الضابط» من «المخبر» أن يحضر هذا «السجين» الزائد ويسأله عن كيفية دخوله السجن:

[الضابط: كنت رايح فين .. دخلت من الباب ازاى .. دخلت السجن ازاى

الشاب عبد المهيمن: علمى علمك.. أنا كنت ماشى فى الشارع.. فوقت لقيت نفسى فى السجن.. آدى اللى أعرفه]. (٣)

تبدأ الحقيقة تظهر عند حضور العسكرى «مبروك» بناءً على طلب «الضابط» فهو نفس «الشرطى» الذى اصطحب «ثمانية مساجين» «للمحكمة» فى صباح نفس اليوم لكن عندما عادوا معه من المحكمة، قد ازدادوا واحدًا؟! فيسأله «الضابط» عن سبب ذلك فيجيب قائلاً:

---

(١) سعد الدين وهبة: بابا زعيم سياسى. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة سنة ١٩٨٠م، ص ٤٠٣.

(٢) نفس المصدر السابق: ص ٤٠٤ .

(٣) نفس المصدر السابق: ص ٤٠٦ ، وفى السجون المصرية يكون هذا طبيعيًا؟! حيث زج بآلاف الأبرياء داخل غياهب السجون والمعتقلات من قبل أجهزة الشرطة وأجهزة مباحث أمن الدولة ولعلنا لمسنا هذا فى الملفات السرية لمباحث أمن الدولة التى تناثرت بعد أحداث ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١م!!.

[مبروك: أصل يا سعادة البيه، أنا أخذت المساجين التمانية ورحت المحكمة، واحنا خارجين من المحكمة كانت الخلق ياما، وكانت السكة زحمة خالص .. الحقيقة يا سعادة البيه أنا خفت من الزحمة دى ممكن مسجون يروح كده ولا كده وأروح أنا فى داهية .. لقيت واحد أفندى واقف يتفرج علينا كده وشكله سوابق قلت فى عقل بالى يا واد يا مبروك ما تخده بصفة احتياطى .... أنا قلت له تعالى يا أفندى كده قرب منى رحت رأعه بوكس قعد يصرخ ويقول أنا مظلوم.] (١)

صورة ساخرة يقدمها «سعد الدين وهبة، وقد أجاد تصويرها، فهو يدين «رجال الشرطة» الذين تهون عليهم كرامة وحياة المواطن المصرى، «فالشرطى» «رأعه بوكس» «وأفقده وعيه»، ورماه فى السجن ثم نسيه. ـ فلا نجد قهرًا وقمعًا سياسيًا أكثر من ذلك ـ.

تتقدم الأحداث للأمام ويدخل «المخبر» على الضابط ويخبره بأنه وجد «منشورات» يقوم بتوزيعها أحد الرجال، وهو يركب دراجة، وأنه قد نجح فى الحصول على «حقيبة المنشورات» لكن الرجل نجح فى الهرب.

تزداد حيرة وارتباك "الضابط" فقد أعطى أمرًا للمخبر بالتخلص من المنشورات بينما تلاحقه تليفونات رؤسائه بسرعة إحضار "المتهم والمنشورات" معًا، وفعلاً ينجح الضابط فى الحصول على بعض المنشورات من بعض المناطق الأخرى بواسطة أحد زملائه الضباط، ولكن تبقى مشكلة إحضار "المتهم"، وفجأة يتذكر «الضابط» «مسجونه الزائد».

يطلب «الضابط» إحضار «الشاب عبد المهيمن» ليبدأ معه التحقيق "كمتهم فى توزيع المنشورات" ومن الواضح أنه قام "بلصق التهمة به"، حتى لا يلومه رؤساؤه الكبار فى "وزارة الداخلية" على عدم سرعته فى القبض على المتهم.

ويأمر «وكيل النيابة» بحبس «عبد المهيمن» حبسًا مطلقًا تمهيدًا للمحاكمة الكبرى التى تنتظره، ولكن نظرًا لزحام السجون بالنزلاء، يعود «عبد المهيمن»

---

(١) نفس المصدر السابق ص٤١٠ .

لنفس قسم الشرطة، متهمًا هذه المرة «بتوزيع المنشورات»، بل أضافوا إليه «تهمة أخرى»؟! بأنه كان يحمل «قنبلة»، كل ذلك يحدث ورجال الشرطة فى انتظار المكافأة والترقيات:

[الضابط: اللى يعمله ربنا كويس.. وأنا ما نستكش أنت ومبروك.. كتبت مذكرة عثمان مكافأة مالية تسوى تعبكم](١)

ولكن تأتى الرياح بما لا تشتهى السُّفُنُ، فسرعان ما يحدث «تغير وزارى» تسيطر عليه «المعارضة»، ويكون أول قرار تتخذه هذه الوزارة، هو «الإفراج عن المسجونين» الذين كانوا يقومون «بتوزيع المنشورات» ضد «الحكومة السابقة»، وبسرعة البرق يتحول «عبد المهيمن» إلى «زعيم سياسى» فقد اتصل مسئول كبير آمرًا بالإفراج عنه فورًا.

[الضابط: الحكومة استقالت والمعارضة شكلت الوزارة والنائب العمومى أصدر أمر بالإفراج عن كل بتوع المنشورات.

شعبان: ازاى ... دى النيابة حبساه

الضابط: افهم يا بنى آدم المحبوسين دول هم اللى شكلوا الحكومة الجديدة.

شعبان: يا نهار أزرق] . (٢)

«سعد الدين وهبة» يدين فى المسرحية «البوليس السياسى» فهذا المواطن البرىء «عبد المهيمن» يدخل «السجن» ظلمًا بواسطة أحد «رجال الشرطة» الذى أخذه احتياطيًا؟! ثم اتهموه «بتوزيع المنشورات» عندما فشلوا فى القبض على المتهم الحقيقى؟! ثم أصبح فجأة «زعيمًا سياسيًا»:

[سعادة رئيس الحزب مستنيك فى دار الحزب، وستذهب إليه محمولاً على أعناق الشباب ... إن كفاحك وكفاح أمثالك هو اللى سقط حكومة الظلم وجاء بحزبنا للحكم] . (٣)

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٤٣٠.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ٤٣١.

(٣) نفس المصدر السابق، ص ٤٣٢.

المبحث الثانى: حلم العدالة بين مسرحى الشرقاوى، وألفريد فرج:

فى مسرحية «ثأر الله، نجد الحسين - رَضِيَ اللهُ عَنْهُ - الذى خرج ساعيًا لتحقيق (العدل) ومبدأ الشورى، كما أوجبت عليه عقيدته وقيمه، وحينما صاح به المسلمون ليخلصهم من جور (بنى أمية) وولاتهم، ولكنه يصطدم عند خروجه بقوى الظلم، التى تكالبت عليه، ويتخلى عنه العامة فيسقط جسدًا، وتنتصر قيمه ومبادؤه فى وجه الطاغية.

لكن «الشرقاوى» يقدم مشهدًا أخيرًا يصور فيه «العدل الإلهى»، و«القصاص القدرى»، الذى اقتص من كل الذين اشتركوا فى مذبحة كربلاء.

يقدم «الشرقاوى» مقابلة بين «الحسين بن على» و«يزيد بن معاوية» - وهى مقابلة لم تردْ تاريخيًا - يستعرض فيها على مرمى البصر «يزيد» ما حل برجاله وجيشه من «انتقام إلهى»، من مرض أو موت بالعطش، وهلاك وقتل على يد رجال "الحسين"، ثم يصور موت "يزيد بن معاوية" عطشًا فى تيه قفر يكاد يشبه "كربلاء" تمامًا مؤكدًا على العذاب الذى هم ملاقوه فى الحياة الآخرة جزاء ما اقترفوا من إثم وجور فى الدنيا.

نستعرض مشهدًا من المسرحية لنرى فيه «العدل الإلهى»، فبعد مضى «خمس سنوات» على مقتل «الحسين» ها هو «يزيد بن معاوية» فى رحلة صيد، ينطلق بفهده وقرده وراء ظبيات دون أن يصيد شيئًا، غير أنه قد ضاع منه القرد والفهد معًا، فلم يجد شيئًا سوى «رجع الصدى» فى الصحراء الملتهبة والرمال الممتدة مد البصر، لا تقع العين على ماء إلا كان سرابًا، ولا على خيال إلا كان لصخر، فأضحى يعانى ما عاناه «الحسين» من لهيب العطش ووقد الصحراء، لكن هيهات أن تستوى المعاناة، "فالحسين" كان يعانى فى الحق، ويواجه البغى .. وهذا يعانى فى اللهو والعبث والخمر، ويواجه ما قدمت يداه، على نحو ما يتمثل فى المشهد التالى:

[يزيد: مَنْ هنا؟.. لا .. مَنْ هناك؟

ليس من شىء هنا غير صخور ورمال

ها هنا فى صحراء الشام لا ماء ولا ظل .. ولا حتى خيال

.... هو ذا ظل بعيد (يجرى ثم يسقط)

لا ... تمهل يا يزيد

ليس هذا كله غير السراب]. (١)

وإذا كان «الشرقاوى» لم يكد يخرج عن الإطار الذى سجلت فيه كتب التاريخ أحداث مقتل «الحسين» وما أحاط بها من أقوال وردود أفعال كما فى« البداية والنهاية» «لابن كثير»، «طبقات بن سعد» فإنه فى تسجيله لحلقات القصاص وإنزال العقاب بالأشرار يعتمد على "الخيال"، وإن لم يتخل تمامًا عن وقائع التاريخ.

وإذا كانت كتب التاريخ قد ذكرت أن «يزيد بن معاوية» توفى سنة ٦٤هـ «بحوارين» من قرى «دمشق» (٢)، وأن «عمر بن سعد» قتل «بالكوفة» سنة ٦٦هـ، حيث بعث إليه «المختار الثقفى» مَنْ يقتله (٣)، كما أرسل أبو عمرة «أمير حرسه» إلى «شمر بن ذى الجوش» فقتله سنة ٦٦هـ (٤)، ثم قتل «المختار» «عبد الله بن زياد» والى «الكوفة»، فهذا فى كتب التاريخ.

أما كيف تم موت مَنْ مات منهم، وقُتل مَنْ قُتل ـ كما تخيله الشرقاوى ـ فإن «يزيد بن معاوية» فى وضعه السابق يتراءى له أنه يرى خيال «الحسين بن على» فى هالة من تلك الأضواء التى نراها فى الأحلام، فى ثياب بيض ووجه وضَّاء جليل، كما يتخيل «أهل الجنة».

---

(١) عبد الرحمن الشرقاوى: الحسين شهيدًا، الكتاب الذهبى، روز اليوسف، القاهرة ١٩٨٤، ص ١٧٨ ـ ١٧٩.

(٢) ابن كثير: البداية والنهاية، الجزء الثانى، مكتبة المعارف، بيروت، الطبعة الأولى، سنة ١٩٦٦ م، ص ٢٣٦ .

(٣) طبقات ابن سعد: جـ ٥، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٧ م، ص ١٢٥.

(٤) ابن كثير: البداية والنهاية، الجزء السابع، ص ٢٧١ ، ص ٢٧٢.

«الخيال» يقف على مكان مرتفع، ويتحدث فى حوار مع «يزيد» بصوت محايد عميق وبلا انفعال (١):

[الحسين: قف.. تأمل.. أفلا تعرض هذا؟ (على مرتفع آخر يبدو عمر بن سعد شاحبًا أمام المختار فى ضوء غريب خافت مجدد.. كأنه من ضوء الأحلام).

عمر: (للمختار) فماذا أنت بى صانع؟

المختار: لا تعجل، ولا تستعجل القتل.

بأية ميتة بشرت من قبل؟!

عمر: بأن أذبح فى فرشى؟

وتلقى الرأس للصبيان فى الكوفة!

يزيد: أيقتل هكذا عمر؟ فأين إذن رجال المصر؟

أين أمير ابن زياد؟

رجل: (مقبلاً فرحًا للمختار) (قتلنا الباطش ابن زياد يا مختار). (٢)

يتوالى سقوط رجال «يزيد» واحدًا تلو الآخر، فإذا به يصرخ ويستصرخ كى يجد مَنْ ينقذه فلم يجبه سوى صوت «الحسين» يبشره بأنه لا مفر له من الجحيم ولا شراب إلا من حميم.. وهكذا يسقط «يزيد بن معاوية» هالكًا من العطش فى

---

(١) يشير د/ على الراعى إلى أن الشرقاوى أقحم مشهدًا على خط سير الصراع حين أعاد روح "الحسين" بعد استشهاده لينتقم من "يزيد" ويتشفى منه، وهو يموت وحيدًا عطشانًا فى المكان الذى استشهد فيه "الحسين" نفسه. فالشرقاوى هنا يؤكد أن مأساة "الحسين" حدثت بسبب مثاليته، فالمصدر الرئيس للمأساة هنا، هو أن الخير والنقاء المفرط يعاقبان عقابًا شديدًا لأشياء لم يرتكباها، بينما يسرح الشر ويمرح، ويتمرغ فى الذهب، وبين أعطاف النساء.

انظر د/ على الراعى: المسرح فى الوطن العربى، سلسلة عالم المعرفة ـ الكويت، يناير، سنة ١٩٨٠ م، ص ١٧١ .

(٢) عبد الرحمن الشرقاوى: الحسين شهيدًا: ص ١٨٤ ـ ١٨٥ .

عراء الصحراء الموحشة خلف الصخور المتوقدة، ويا لثأرات «الحسين»، إنه قصاص الله، إنه «العدل الإلهى».

[يـــزيد: (صارخًا وهو يزرع التيه) يا رجال تقدموا كى تنقذونى.

الحسين: لن ينقذوك.. هو الجحيم.

يـــزيد: يصرخ ويدور أنا ذا أجنّ من العطش أفلا سبيل هنا لماء؟

الحسين: لا يا يزيد فما شرابك بعد إلا من حميم

يـــزيد: أأموت عطشانًا وعندى النيل كله؟

ولى الفرات وماء دجلة] . (١)

وتختتم المسرحية «بهتاف حسينى» ينشد الذكرى لا بسفك دماء الأبرياء، ولكن بمواصلة النضال من أجل عزة الإسلام، وإعلاء كلمة الحق والدين كى يسود «العدل».

[الحسين: فلتذكروا ثأرى العظيم لتأخذوه من الطغاة

وبذاك تنتصر الحياة

فإذا سلمتم بعد ذلك على الخديعة وارتضى الإنسان ذله

فأنا سأذبح من جديد

وأظل أقتل من جديد.](٢)

---

(١) عبد الرحمن الشرقاوى: الحسين شهيدًا: ص ١٨٤ ـ ١٨٥ .

(٢) نفس المصدر السابق، ص ١٨٩ وثمة ملاحظة نشير إليها وهى أن كلاً من الحسين بن على، ويزيد بن معاوية لم تنطبق عليهما شروط الخلافة بصورة جامعة وهى: "العلم والعدالة والكفاية" فالعلم والعدالة تنطبق على "الحسين"، ولكن الشرط الثالث "الكفاية" وهو أن يكون جريئًا على إقامة الحدود واقتحام الحروب بصيرًا بها، عارفًا بالعصبية وأحوال الدهاء قويًا على معاناة السياسة مدبرًا للمصالح وهذه أمور لا تنطبق على "الحسين بن على"، أمًّا "يزيد بن معاوية" فلا ينطبق عليه الشرط الثانى العدالة، فخليفة المسلمين منصب دينى ينظر فى كافة المسائل فلا خلاف فى وجود مبدأ العادلة، وهذا المبدأ لم يتوفر "ليزيد بن معاوية"!!.

وفى مسرحية «سقوط فرعون» (١) نجد السبب الحقيقى الذى لم يعلنه «ألفريد فرج» وهو أنه كان يعلق فى هذه المسرحية وبطريقة غير مباشرة على الصراع بين «محمد نجيب» و «جمال عبد الناصر»، إذ كان يعتقد أن «محمد نجيب» على الرغم مما يتسم به من محبة وسلام وأبوية صادقة، لا يصلح أن يكون حاكمًا لمصر، فأنت إما تكون «نبيًا» أو«فرعونًا»، لكنك لا تستطيع أن تكون الاثنين معًا.

فى المسرحية نجد «إخناتون» الذى يؤمن «بالإله الواحد» الذى لا شريك له، وهذا يجعله يؤمن أنه ما دام الناس يعبدون «إلهًا واحدًا» فلا داعى لقيام الحروب والمنازعات بينهم، إنهم فى النهاية إخوة يسجدون لإله واحد يرعاهم ويظلهم بظله، ومن هنا فإن «إخناتون» يتسامح مع أعدائه، الذين يعتمدون على دياره، بل إنه من هذا المنطلق يحرر عبيده ويتخلى عن مستعمراته وتذوب فى عهده هيبة الدولة المصرية.

لكن هذا المسيح المحب للسلام والتسامح مع أعدائه ديكتاتور فى داخل بلده، لا يتسامح مع الذين يختلفون معه فى الرأى، ولو كانوا أشد المخلصين له وأقرب المقربين منه، فعندما يناقشه «حور محب» قائد جيشه فى نتائج سياسته التى أغرت به الأعداء والطامعين، وأضاعت هيبة الدولة، وكسرت شوكة البلاد، يرفض «إخناتون» المناقشة، بل ويتهم «حور محب» بالخيانة.

[إخناتون: يا حور محب، يا قائد جندى، لا تكذب وأنت عظيم، إنه فى معسكرك ألف مشعل أحرقت بلهيبها بصيرتك، أعمتك عن مواطئ قدميك.

حور محب: لو كانت فى قلبى خيانتك يا صاحب الجلالة لدبرت أمرى مع جيشى خارج عاصمتك]. (٢)

---

(١) يقول ألفريد فرج (...... هذه هى المسألة التى تعنينى .... العدل المطلق، وهى ضمن همومى، إننا شعب دفع الكثير، ونريد مكانًا تحت الشمس، ومع هذا ندفع ثمنًا باهظًا لهذا المكان الذى من حقنا ومن العدل أن يكون لنا، لكننا ندفع ثمنًا باهظًا للعدالة ....) انظر ذلك الحوار الذى أجرته مجلة المسرح والسينما مع ألفريد فرج عدد ٥٠ فبراير سنة ١٩٦٨م. القاهرة.

(٢) ألفريد فرج: سقوط فرعون، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة، ١٩٨٩م، ص ٢٢٥.

وكأى ديكتاتور لا يتسامح «إخناتون» مع معارضيه فى الرأى، «فحور محب» كان هدفه أن [يعيد لمصر مستعمراتها وللملك هيبته ولتجار مصر وصناعها أسواقهم الخارجية المنهوبة] . (١)، ولكن «إخناتون» يأمر بإعدامه، وعندما تسترحمه زوجة الملك «نفرتيتى» يأمر بإعدامها أيضًا وإلقاء جثتيهما طعامًا للتماسيح.

هكذا يتبلور الصراع بين الملك «إخناتون» المحب للسلام ـ لكنه الديكتاتور فى نفس الوقت ـ و «حور محب» الذى يؤمن «بالقوة والغلبة» فى عالم يداس فيه الضعيف بالأقدام، ومعه تقف «نفرتيتى» فى سجن واحد، كل فى زنزانة، ويشاركهما فى نفس السجن فى زنزانة ثالثة «مرى حور» «شاعر الشعب وضميره» والمتحدث باسمه، وهو يختلف مع الطرفين مع «إخناتون» داعية السلام الذليل ومع «حور محب» داعية الحرب الغشوم، فهو يرى أن السلام بدون قوة تحميه هو سلاح كسيح لا يقف على قدميه، والقوة بلا عدل يتحكم فى مسيرتها ويشعل المصابيح فى طريقها هى قوة غاشمة تحطم نفسها بنفسها كثور هائج فى حجرة مظلمة.

ويتمكن بعض أنصار «حور محب» من فك قيوده وفتح باب زنزانته:

[**الحارس الثالث:** ضابطك يا سيدى أمرنى بعدم الإفراج عن أحد غيرك

حور محب: (يستل سيف الحارس الأول) أعطنى المفاتيح

الحارس الثالث: (يلقى بها) لم أكن أريد أن أغضبك ولكن يجب أن تسرع يا سيدى القائد] . (٢)

إلا أن «حور محب» قبل أن يهرب يفتح باب زنزانة «نفرتيتى» ويطلب منها أن تهرب معه، وتصر «نفرتيتى» على إطلاق سراح «مرى حور» ويقوم هو بدوره بفك قيود باقى السجناء الذين يهتفون .... يحيا العدل .... فالشعب فى النهاية "طالب عدل".

يبدأ الصراع بين «حور محب» و «إخناتون» ويضطر الأخير إلى التنازل عن العرش حقنًا للدماء لولى عهده «شمنكاورع» فهو ـ أى إخناتون ـ لا يستطيع أن

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٢٢٥

(٢) نفس المصدر السابق، ص ٢٤٥.

يحارب وهو يدعو للسلام ويخرج «شمنكاورع» وزوجته لقتال «حور محب» وينهزمان ويقتلهما القائد المنتصر حور محب ويتقدم لمحاصرة العاصمة، لكن الشعب الذى يقوده الآن مرى حور يقاوم ويتوج «توت عنخ أتون» ملكًا على مصر، ويضرب «حور محب» العاصمة ويحرق مبانيها ويدخلها فى النهاية غازيًا، ويجبر الملك الصغير "توت عنخ أتون" على اعتناق ديانة الإله «آمون»، على أن يغير اسمه إلى «توت عنخ آمون» وأن يرضخ للوصاية الكاملة لحور محب ولكهنة آمون دعاة القوة والحرب.

يظهر «إخناتون» فى المشهد الأخير للمسرحية، وقد تدهورت أحواله، وهو يحمل «حور محب» مسئولية ما أصاب المدينة من «دمار وخراب» ويطلب من «مرى حور» أن يكتب كلمة «سلام» على قلب كل شاب، وعلى جدران المعابد وسيقان الأشجار وأحجار الجبال ويعترض «مرى حور» قائلاً:

[مرى حور: كلمة السلام لن يكتبها القلم. ستنقشها الخناجر على سيقان الشجر، وتنحتها فى حجارة الجبل أسنة الرماح، وتحفرها فى قلوب الشباب صرخة المعركة.] (١)

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٣٠٦.
ونلاحظ فى المسرحية ثمة التشابه الواضح بين جمال عبد الناصر وحور محب فوضع حور محب فى السجن يذكرنا على الفور بحصار سلاح الفرسان لقيادة الثورة فى الأيام الأخيرة من فبراير ١٩٥٤م، ويتم إنقاذ جمال عبد الناصر بفعل أنصاره وعلى رأسهم عبد الحكيم عامر. كما أن جمال عبد الناصر ما إن يسيطر على مقاليد الحكم فى البلاد حتى يطلق الرعاع يعتدون على مقدسات الوطن ورموزه فيعتدوا على أساتذة الجامعة ويذهب البعض الآخر إلى مجلس الدولة ويقيدون "عبد الرازق السنهورى" لأنه طالب بالعودة إلى الدستور. وتتم رشوة اتحاد العمال كى يوقف عمال النقل حركة المواصلات ويهتفون بلا وعى بسقوط الديمقراطية. يفعل حور محب فى المسرحية نفس الشىء فيطلق سراح اللصوص وقطاع الطرق الذين ينهبون ويعيثون فى الأرض فسادًا ويحاولون سرقة مجوهرات نفرتيتى نفسها التى وقفت معهم. كما نلاحظ ثمة التشابه الواضح بين محمد نجيب وإخناتون فمحمد نجيب تصور أن المحبة والمسالمة قادرتان على حماية الثورة، كما كان همه هو مد فترة الانتقال لأمد أطول بكثير من الثلاث سنوات ولم يتحدث عن الديمقراطية إلا فيما بعد، أى عندما بدأ يفقد سلطته. يفعل "إخناتون" فى المسرحية نفس الشىء فيبدو ديكتاتورًا يرفض الرأى الآخر، ولا يؤمن بالحوار، ولا يستمع إلى نصح أقرب الناس إليه.

الفصل الثالث:

الحرية The Freedom

المبحث الأول ـ حرية الوطن

أولاً: مقاومة الغزو الأجنبى:

فى مسرحية «مأساة جميلة» نجد مقاومة الثوار الجزائريين «للعدو الفرنسى» الذى احتلَّ أرضهم، فشخصية «مصطفى بوحريد» الشيخ التاجر التى تمثل جيل الشيوخ من الرجال الذين لا يرتضون بالحرية بديلاً، ويشترك معه فى هذا النضال جيل الشباب الذى يتجسد فى «جاسر» و «أحمد المصرى» و «عزام» يساندهم فى ذلك مختلف فئات الشعب حتى الأطفال الذين لم ترهبهم قوة الاحتلال وبطشه وجبروته، كما نجد المرأة الجزائرية تمثل «جميلة» و «أمينة» و «هند» ووقوفها إلى جانب الرجل فى مقاومة العدو الفرنسى.

وما كان يدهش هؤلاء الثوار ويحير فكرهم هو كيف يمكن لفرنسا أن تحتل وطنهم بقوة السلاح، تقتل، وتعذب، وتشرد، برغم وجود المؤسسات والهيئات الدولية وعلى رأسها «الأمم المتحدة» التى تكفل حقوق الإنسان وحريته وكرامته.

[عمار: (فى انفعال) هل يحكم عالمنا هذا ميثاق الأمم المتحدة أم أن المدفع يحكمه، والطلقة تبطش بالكلمة؟!

أمينة: لا تحلم يا عمار بعدل يمنحه الأقوى بعد.] (١)

---

(١) عبد الرحمن الشرقاوى: مأساة جميلة، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٢م، ص ١٠.

وبعد اقتناع هؤلاء الثوار بأن الأمم المتحدة لا يمكنها أن تمنحهم ما يطمحون إليه من عدل وحرية وكرامة لأن ذلك ليس بإرادتها ما دام الأقوياء هم الذين يتربعون على عرشها ويتحكمون فيما تصدره من قرارات لم يجدوا أمامهم إلا طريق النضال والصمود أمام جبروت العدو.

[مصطفى: الكل هناك شعارهم سنرد الضربة ضعفين ما زلنا نملك أن نحيا.

هند: ما زلنا نملك أن نضرب]. (١)

يركز هؤلاء الثوار مجهوداتهم لنسف بعض المنشآت الحيوية التى أقامها الاستعمار الفرنسى لخدمة مصالحه وإحكام سيطرته على البلاد ومن بين هذه المنشآت التى دمّرها الثوار محطة «السكك الحديدية» وما بها من قطارات وذخيرة فرنسية.

يكتشف ضباط الاحتلال الفرنسى أن «جاسر» هو الشخص الخطير الذى وراء هذه العمليات التخريبية كلها. ولذلك راحوا يلصقون الإعلانات فى كل مكان ينصون فيها على تقديم مكافأة لِمَنْ يقبض أو يساعد فى القبض على «جاسر» «قائد الإرهابيين» ـ كما يزعمون ـ و «جاسر» فى الحقيقة ما هو إلا قائد لجبهة التحرير الجزائرية.

نرى «الثوار» يتناقشون حول خطف خمسة من زعماء المقاومة، والقبض على ألف من الجزائريين، وتتباين وجهات النظر، وتتشخص مواقف أعضاء الاجتماع، فنرى تخبطًا وتحيرًا فى موقف «عمار» فى حين نجد تشجعًا من «هند» خطيبته و«أمينة» و «أحمد المصرى» (٢) وفى نهاية المناقشة يتقرر تدمير شحنة الأسلحة القادمة من حلف الأطلنطى.

مصطفى بوحريد: يقول لكم: سنقاتل حتى بعظام الموتى!

فعدو الله وإن حاصرنا يخشى الزحف ولا يقوى

ولقد أنهكه الوضع الراهن أكثر مما أنهكنا

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ١٢.

(٢) أحمد المصرى: صاحب مقهى، وهو مصرى له عمل بارز فى مقاومة الاحتلال الفرنسى.

عـــــمار: وكأنا آلهة عطشى! (١)

مصطفى بوحريد: يقول: اصنع ما أنت به أدرى

أسلحة من حلف الأطلنطى تشحن للأعداء ....

هـــــند: فلننسفها] . (٢)

وفى منظر آخر لمقاومة الغزو الفرنسى، يبدو «جاسر» متخفيًا فى ملابس عامل، وقد تسمى باسم مبروك يقوم بلصق إعلان عن مكافأة قدرها مليون فرنك لَمَنْ يقبض على «جاسر»، وقد مضت ساعات النهار، و «أحمد» و «مصطفى» يتبادلان نظرات ذات مغزى، فهما فى انتظار تنفيذ الانتقام.....

[مصطفى: هذا آذان المغرب ...... الله أكبر

هارون (٣): (هارون ينهض ويتجه إلى الشاويش):

يا سيدى الشاويش، ما خبر الوباء؟

«يمر ولدان ... أحدهما يقرأ الإعلان فيشده ليمزقه، جان يهب منتفضًا"

جان : لا يا ولد! لا يا ولد!

الولد: «وهو يجرى» فلترحلوا عن الجزائر ....

زميله: ما عاش مَنْ سلم جاسر] . (٤)

جمعت سطور الحوار السابق ـ على وجازتها وتعدد شخوصها ـ توترًا دراميًا عنيفًا، وإن بدا هادئًا، فقد كشف عن قلق حبيس أمام آذان المغرب، وترقب آذان الانتقام، وفى المقابل صورة خاملة «لهارون» الذى يعمل لحساب الأعداء

---

(١) على قدر ما فى قوله «سنقاتل حتى بعظام الموتى» من بكارة فى التصوير على قدر ما فى قوله «وكأنا آلهة عطشى» من غرابة فى المعنى! فكيف تكون آلهة وفى نفس الوقت تكون عطشى؟!

(٢) عبد الرحمن الشرقاوى: مأساة جميلة، ص ٢٩ .

(٣) هارون: شاب عاطل، استغله الفرنسيون كى يتجسس لحسابهم، وجان: شاويش فرنسى.

(٤) عبد الرحمن الشرقاوى: مأساة جميلة، ص ٢٩.

الفرنسيين، فيروج لإشاعات وأخبار كاذبة بين أفراد المجتمع، فى حين تبزغ لنا صورة سريعة صغيرة (لطفلين جزائريين) تتفجر إيجابية، إذ يمزقان الإعلان، ويطلقان أمرًا للشاويش الفرنسى بالرحيل عن الجزائر، كما أنهما لا يريدان حياة لِمَنْ يسلم جاسرًا البطل للأعداء المستعمرين.

وبعد نقاش بين «هارون» و «بوحريد» و «أحمد المصرى»، حيث يستفهم «هارون» عما يهمهم به «مصطفى» وتأخره عن صلاة المغرب، فيعنفه «مصطفى» ويستنكر ترقبه ومتابعته له، ويتعجب «أحمد المصرى» كيف يعول «هارون» أهله؟! وهو عاطل طوال اليوم على المقهى؟! إذ بصوت انفجار مفاجئ يدوى من بعيد ...

[هارون: صوت انفجار ذخيرة

مبروك: من أين هذا الانفجار؟

يقترب من «مصطفى» و «أحمد المصرى»

على حين يصعد «جان» متأملاً.

هارون: هامسًا مهمومًا أتراهم نسفوا القطار بما عليه من الذخائر

جـان: «لنفسه» هو «جاسر» لا ريب ذئب القصبة

الشرس المغامر]. (١)

صورة أخرى «للمقاومة الجزائرية» عندما يعمل أعضاء تنظيم «جبهة التحرير» على توجيه ضربة ساحقة للفرنسيين ردًا على مذبحة القصبة بضرب قواد الاحتلال فى «مرقص سيمون» (٢)، وحينها يتم استدعاء حرس الشواطئ لينقض باقى أعضاء المقاومة لتفريغ سفينة الأسلحة الآتية إليهم من «مصر» فى الساعة ذاتها على نحو ما نجد فى المشهد التالى:

[جاسر: فإليكم خطتى المقترحة، قل لها.تدع الذين اشتركوا فى المذبحة وليكن فى الحانة الحمراء منا رجلان ... فليكن «عمار» أو «عزام»».

---

(١) نفس المصدر السابق، ص٣٠.

(٢) سيمون: راقصة فرنسية «صاحبة مرقص» تعاونت مع أعضاء المقاومة بسبب ظروف مرت بها مع حكومة بلادها التى تسببت فى موت زوجها ثم ابنتها من خلال أطماع استعمارية.

عــزام: فى صحبة هند

جاسر: «مستمراً بسرعة» وسأبقى أنا فى الخارج فى بدلة ضابط فإذا ما انتصف الليل تماماً... وتعالت ضجة السكر فأطلق.

عــزام: مَنْ يكون الهدف السامى؟

جاسر: بيير! قائد المذبحة الكبرى......] (١)

إن تنفيذ مهمة كبرى كهذه لم يكن أمراً سهلاً، إذ إن أفراد المهمة "خمسة" منهم فتاتان، وقد اقتضى تنفيذها ارتدائهما ملابس خليعة، وتظاهرهما بممارسة طقوس تناسب المكان "المرقص" الذى تنفذ المهمة على بابه وداخل مسرحه، على سبيل التمويه وكفالة الأمن لأبطال المهمة. (٢)

ثانياً: خطاب سيناء المحتلة:

فى مسرحية (٧سواقى) (٣)، نجد مجموعة من الجنود الذين استشهدوا ودفنوا فى رمال سيناء عام ١٩٦٧م قد «ملوا الانتظار»، وداخلهم اليأس من تحرير سيناء فقرروا العودة إلى القاهرة ليدفنوا فيها.

---

(١) عبد الرحمن الشرقاوى: مأساة جميلة، ص ١٢٥ ـ ١٢٧.

(٢) تشير سامية حبيب: أن هذه الأمور ـ تقصد ارتداء الفتاتان ملابس خليعة وممارسة طقوس تناسب المرقص ـ لم تكن لتقبلها فتاتان وطنيتان لأول وهلة، بل تم إقناعهما حتى تتسق وتكتمل أدوار جميع الأفراد لنجاح المهمة، وهو ما يبلور دور المرأة العربية فى عمليات النضال والتحرير ومدى وعيها بدورها الاجتماعى والسياسى فى مناصرة قضايا وطنية انظر: سامية حبيب دلالة المقاومة فى مسرح الشرقاوى، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ١٩٩٧م، ص ١٥٧..

(٣) اتخذ سعد الدين وهبة فكرة مسرحيته «٧ سواقى» من مسرحية الكاتب الأمريكى «إروين شو» ادفنوا الموتى أو "ثورة الموتى" كما ترجمها د/ فؤاد دوارة، انظر

Bury the Dead, By: Irwin Show

ترجمة فؤاد دوارة، سلسلة روائع المسرح العالمى رقم ٢٧ القاهرة. وزارة الثقافة والإرشاد القومى. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة د. ت فالمسرحية تقول إن الأرض تطلب مَنْ يحررها، وقد بعثت شهداءها أو الذين قتلوا على أرضها ليحملوا هذه الرسالة إلى عالم الأحياء، ليدينوهم على تقاعسهم.

هذه الوحدة الدلالية تعكس لنا الإحساس العام بنفاذ الصبر عند الموتى الذى سنراه فى نهاية المسرحية متعانقًا مع نفاذ صبر الأحياء مع الجنود الرابضين على جبهة القتال فى انتظار اللحظة الحاسمة. وبوصول هؤلاء الموتى إلى مقابر "الإمام الشافعى" تنقلب الدنيا رأسًا على عقب، وتقوم ولا تقعد بين الموتى و الأحياء، حيث تقوم الشرطة بإلقاء القبض عليهم لمحاكمتهم، وعندما تتبين قضيتهم، وهى أنهم موتى جاءوا ليدفنوا فى بلدهم فتواجههم مشكلة كبرى حيث يرفض شهداء ١٩٤٨م أن يدفن هؤلاء معهم بدعوى أنهم لم يقاتلوا. ويضطر بوليس الأحياء إلى التدخل، لكنه لا يستطيع حل مشكلتهم فيتركهم يحلونها بأنفسهم بينما يقف المأمور و الحكمدار على مشارف المقابر، وينهض الموتى من كل حدب وصوب، شهداء مصر من كل العصور، مَنْ قتلوا فى المعارك وفى المظاهرات.

تنعقد المحكمة التى يتفق الجميع على أن يكون قاضيها الزعيم «أحمد عرابى» وكاتب الجلسة المؤرخ «عبد الرحمن الجبرتى». وبالرغم من أن المحكمة فى ظاهرها قد عقدت للفصل بين الطرفين المتنازعين من شهداء ١٩٤٨ و ١٩٦٧م إلا أننا نستشعر أنها محكمة عقدت لتحاكم الأحياء سواء فى إدارتهم للمعارك أو خيانتهم (القيادة العسكرية)، أو لفضح أساليب الابتزاز والفساد فى المجتمع.

نستعرض بعض لوحات المسرحية لتعكس لنا مدى فشل القيادة العسكرية المصرية فى حرب ٥ يونيه ١٩٦٧م التى أمرت جنودها بالانسحاب قبل أن يدخلوا المعارك. كذلك نستعرض صور الانتهازية واللا مبالاة فى المجتمع.

يبدأ المحقق مع «عبد الغفار» وبعد سؤاله عن هويته وسنه يسأله عما حدث فى ٥ يونيو ١٩٦٧م، فيجيب «عبد الغفار» أنه كان ضمن الفرقة الثالثة مشاه حيث هجم العدو يوم ٥ يونيه ١٩٦٧م فقام هو وزملائه بصد الهجوم وكان من الممكن أن يقوموا بشىء لولا صدور الأوامر «بالانسحاب» حيث اصطادهم العدو الإسرائيلى فى ممر متلا:

[المحقق: وانسحبتوا؟

عبد الغفار: كان لازم ننسحب للجنوب .... انسحبنا للغرب ....

المحقـــق: ليه؟

عبد الغفار: علشان القائد كان ساببنا ورجع مصر

المحقـــق: ودا أدى لإيه؟

عبد الغفار: إن احنا بقينا زحمة والفرقة السادسة عند ممر متلا متنا واندفنا فى سينا وبعدين الحكاية طولت صحيت أنا وزملائى وقلنا نيجى نندفن فى أرض أحسن] . (١)

نأخذ إدانة أخرى من الجندى «محروس» فى الحوار التالى مع المحقق:

[محروس: قدرنا نطوق قوات العدو وحاصرناه وتقدمنا ناحية أرض فلسطين وبعدين حصل اللى حصل .... بعدما دخلنا كام كيلو صدر لنا أمر بالانسحاب.

المحقـــق: كنتم تقدروا تتقدموا؟

محروس: طبعًا وكان معانا قوات كفاية وسلاح كفاية.

المحقق: انسحبتوا؟

محروس: أيوه وفى أثناء الانسحاب صابتنى شظية قنبلة جت فى رأسى ومت .... لما قلقنا قلنا نقوم ونيجى نندفن هنا] . (٢)

إدانة مباشرة "للقيادة العسكرية"، الأمر الذى يدفع إلى القول بأن الجنود كانوا ضحية لخطأ القيادة العسكرية وليس ضحية الحرب. وتكتمل دائرة الإدانة عندما يحقق المحقق مع «رمضان» الذى يعلن أنه جندى مدرب وكان ملتحقًا بالجيش قبل ١٩٦٧م وتم استدعاؤه فى مايو ١٩٦٧م بيد أنه ألحق بسلاح جديد لا يعرف عنه شيئًا ولم يتدرب عليه نهائيًا!!.

---

(١) سعد الدين وهبة: ٧ سواقى. مؤسسة دار الشعب، القاهرة، ١٩٦٩، ص ٣٩.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ٤١.

[رمضان: كل ما أقول لهم عاوز أتعلم السلاح الجديد يقولوا لى بكرة .... جت الحرب وانسحبنا وانضربت .... كان معايا مدفع إنما ما كنتش عارف بيشتغل إزاى] . (١)

إذن الجنود ضحايا، والقيادة العسكرية هى المسئول الأول والأخير، عدم التخطيط وتخبط القرارات، وعدم التنسيق بين الأسلحة، وعدم التدريب الكافى، كانت جميعًا عاملاً من عوامل الهزيمة.

تظهر الإدانة تلو الإدانة فى الحوار التالى بين جيل ١٩٤٨ م وجيل ١٩٦٧م ليتضح لنا فساد القيادة العسكرية فى مصر.

[عبد العـــال: إذا كانوا محاربوش يندفنوا معانا إزاى..........؟

عبد الغفـار: احنا كنا مستعدين نحارب وهما قالوا انسحبوا

عبد العـــال: المهم النتيجة .... النتيجة إنكم انسحبتوا من غير ما تحاربوا يبقى تعتبروا نفسكم حاربتم ليه؟

عبد الغفـار: إذا كانت العبرة بالنتيجة فأنتم إيه كانت نتيجة حربكم.

عبد العـــال: احنا كنا على أبواب تل أبيب ......

عبد الغفـار: وما دخلتوهاش ليه؟

عبد العـال: جت لنا أوامر الهدنة وما تنساش كمان السلاح الفاسد.

عبد الغفار: أهى أوامر الهدنة زى أوامر الانسحاب والسلاح الفاسد زى القيادة العسكرية الفاسدة دى زى دى .....] (٢)

فجيل حرب ١٩٤٨م حارب وهاجم ووصل إلى أبواب «تل أبيب» وكاد يحقق النصر لولا تآمر الملك والإنجليز على الجيش!! وجيل ١٩٦٧م لم يحاول الدفاع ولم يحارب أصلاً بسبب أوامر القيادة العسكرية ـ مع ملاحظة أن الصراع مع عدو واحد والقضية واحدة.

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٤٣.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ٥٤.

وتتسع المفارقة الدرامية فى الحوار التالى بين ممثلى الإعلام وبين جنود ١٩٦٧م لتسهم هذه المفارقة بشكل أو بآخر فى تعميق الشعور بالمأساة.

[مذيـــــع: تحبوا توجهوا عن طريق الإذاعة كلمة للشعب ......؟

عبد الغفار: قولوا لهم احنا قلقنا.

مـــــذيعة: تحبوا تسمعوا إيه من الأغانى ....؟

عبد الغفار:...... عاوزين نسمع سبع سواقى تنعى لم طفولى نار ......] (١)

إطلاق «سعد الدين وهبة» صيغة النكرة على ممثلى الإعلام «مذيع - مذيعة» أمر مقصود حيث يراد به التعميم حيث الفساد ينخر فى كل شىء، القيادة العسكرية، الإعلام، ممثلى السلطة، فالإعلام فى واد والجنود فى واد والشعب فى واد آخر!! وكان هذا الإعلام قد لعب دورًا كبيرًا فى تضليل الشعب قبل وأثناء وبعد المعركة!!.

ثالثًا: خطاب فلسطين المحتلة:-

فى مسرحية «بالعربى الفصيح» يسخر «لينين الرملى» من المفهوم الرمزى السطحى المباشر فى معالجة القضية الفلسطينية لأنه قناع نتستر به فى مواجهة الواقع الذى لا نستطيع التعامل معه والاعتراف بضعفنا فيه، لذلك تحول التمثيلية التى تؤديها الشخصيات المسرحية داخل النص إلى حقيقة على المستوى الدرامى، فقد ألغوا هذه التمثيلية لتطرح أمام العرب «القضية الفلسطينية» والحق المشروع بأسلوب رمزى يصل إلى درجة المباشرة بينما هم فى الحقيقة قاموا بإضاعة قضيتهم والتخلى عن رمزها مكتفين بالتمثيل أو بالمشاهدة.

[صخـــر: بطل القصة شاب من قبيلة عربية وبيخطفه مستعمر إنجليزى من شأن ما يفرض شروطه على القبيلة كلها.

مصطفى: وطبعًا الشاب المخطوف ده رمز لقضية فلسطين واخد لى بالك؟

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٦٣.

ريــتشارد: ومن يقوم بدور ذلك الشاب المخطوف؟

مصطفى: الأخ فايز لكن مش موجود دلوقتى] . (١)

وفى انفعال غير محسوب يدعى كل طرف من الأطراف العربية أنه مسئول عن هذه القضية وقادر على الدفاع عن «فايز» الذى يمثل رمزها وذلك بالطبع من خلال "الشعارات الوقتية" التى لم توضع فى حيز التنفيذ. والحوار التالى يوضح هذا الانفعال الذى يكاد يتحول إلى صراع بين الشخصيات العربية بعضها البعض من أجل تبنى القضية الفلسطينية.

[رابحة: من إيش ها الجرح؟ اتعاركت مع أحد؟

فايز: (وهو يتأوه) نعم أخدونى بالغدر أكمنى وحدى.

ليث: أنت وسط إخوانك لا يمكن أن تكون بروحك.

مصطفى: إحنا اللى يرشك بالميه نرشه بالدم.

عنتر: احكيلى مين كلمك وأنا أسحله وبعدها أجطع له رجبته

صخر: تقصف رقبته وحدك؟ ما فى قبضايات غيرك؟

لقمان: أنا بقوصهولك خى والشمس طالعة (ويخرج مسدساً.) (٢)

ويأتى اختفاء «فايز» بعد ذلك ليعبر عن ضياع "قضية فلسطين" وسط هؤلاء المتشدقين بالشعارات والمتظاهرين بقوة لا تستند إلى منطق أو إعداد يجمع بينهم ويجعلهم جديرين بحراسة قضيتهم.

[حكمت: فايز مش موجود دلوقتى.

أمــــل: وين راح ؟!

يــزيد: ما بنعرف.

---

(١) لينين الرملى: الأعمال الكاملة: بالعربى الفصيح ــ المجلد الثانى ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص ٢٧٧.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ٢٧٧ .

أســل: كيف اختفى؟ لبس طاقية الإخفاء؟ خطفه الصقر وطار؟ أكله الغول؟ سحره الجن؟ تاه فى الغابة؟ نادت عليه النداهة؟ كيف راح وهو كان وسطيكم.](1)

وعلى الرغم من ضياع «القضية الفلسطينية» لكن العرب لم ينتهوا لفقدان مصداقيتهم أمام بعضهم البعض بل وأمام العالم أجمع وظلوا يرددون الشعارات التى لا تخدم قضيتهم بل تجعلهم يبدون فى مظهر العاجز عن الأداء الفعلى لمقاومة العدو الإسرائيلى الغاصب للأرض، السارق لقضيتهم فها هم ذا يتجمهرون لإطلاق تلك الشعارات:

[جاسر: نؤيد .. ونساند .. وندعم .. وبقوة.

سيف: ونعاهد ونبايع ونهنئ ونبارك وبشدة.

لقمان: نموت.. نموت ويحيا فايز.

مصطفى: بالروح بالدم نفديك يا فايز.

ليث: يسقط الأجانب.. يسقط الغرب الأوربى.. يسقط العلم الأمريكى

مغوار: نقطة نظام يا إخوان. ما لنا علاقة بالسياسة خلونا فى قضية فايز]. (2)

فهتافاتهم وتجمهرهم ليس لخدمة القضية الفلسطينية نفسها وإنما لتحسين صورتهم أمام المجتمع والإعلام العربى وفى الوقت نفسه لا يهتمون بتحسينها أمام المجتمع والإعلام العالمى الذى يرى أن هؤلاء العرب [لا وجود لهم لا قادة ولا شعوبًا لا ماضيًا ولا حاضرًا ولا مستقبلاً، لا سياسة ولا اقتصاد ولا حرية ولا سلمًا ولا دمًا ولا حياة.] (3)

---

(1) نفس المصدر السابق، ص ٢٩٥.

(2) نفس المصدر السابق، ص ٢٩٥.

(3) حسن حنفى: الدين والثقافة والسياسة فى الوطن العربى، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، سنة ١٩٩٨م، ص ١٨٠.

وتدور مسرحية «أنشودة الرصاص»، فى إحدى «نقط التفتيش» التى أقامها الإسرائيليون، «فى قطاع غزة» ولا تستمر فى الزمان سوى دقائق معدودات، هى المدة التى يستغرقها الحوار العربى ـ الإسرائيلى. يبدأ المشهد بجندى يلصق صور الفدائيين أمام نقطة التفتيش حتى يتم القبض عليهم، ويتبين لنا من حديث الجندى والرقيب «يعقوب» أنهما «يهوديان» شرقيان «سفارديم» يشعران بتميز الغربيين «اشكنازيم» عليهما فى المناصب:

[الجندى:.... أنا يهودى شرقى مثلك. الغربيون يستولون على المناصب الكبرى ونحن.. ها.. كما ترى.. نبحث عن المجرمين نقتل أو نُقتل.

يعقوب: معك حق.

الجندى: لعل غيرى يفوز بهذا الشرف. شرف القبض عليه والفوز بالمكافأة. الجو تشتد برودته. معذرة علىَّ أن أتمم على لصق الصور فى الأماكن المحددة ... حظًا سعيدًا] . (١)

هذا العرض الهادئ لإحساس "اليهودى الشرقى" بتميز "اليهودى الغربى" عليه أمر واقعى وطبيعى، ولا يعنى تعاطفًا مع العرب، وإنما يعنى الحقد على "الغربيين" الذين يأخذون المناصب الكبرى ويتركون " الشرقيين" وقودًا لنار الحرب التى يشعلها السادة.

ويرى «يوسف» فتى الترفيه، أن ملامح هذا الشاب يهودية بينما يعلق "يعقوب" قائلاً: «كان لى صديق يشبهه إلى حد كبير» (٢) ولهذا التعليق دلالته على ما سيحدث فيما بعد، حيث سيأتى الفدائى بالفعل إلى هذا المكان على الفور بعد سماع صوت انفجار. وتلح على «يعقوب» فكرة الدونية التى يعيش فيها وتميز

---

(١) أمين بكير: أنشودة الرصاص: مسرحيات من فصل واحد ... إشراف د/ حمدى السكوت. تقديم د/ دافيد وودمان. الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ١٩٧٢، ص ٦٢.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ٦٣.

«اليهود الغربيين» عنهم: جئنا هنا لكى نرى الموت لآلاف المرات فى الليلة الواحدة. غيرنا يحصل على المناصب المهمة. ونحن نلقى كما ترى فى مناطق التفتيش. (١)

يدخل شادى أحد رجال المقاومة الفلسطينية متخفيًا فى زى «حاخام إسرائيلى»، فيسأله «يعقوب» عن وجهته فيقول إنه متجه إلى "المعبد"، ويسمع "شادى" "يوسف" ينادى الآخر بـ "يعقوب" فيتأكد لديه أنه هو صديق طفولته وأخوه فى الرضاعة.

يحاول "شادى" أن يتقرب منه ليدير معه حوارًا إنسانيًا أخويًا يبدأ بالإشارة إلى كونه "شرقيًا" ويناديه باسمه "يعقوب" فيتوجس "يعقوب" منه ويحاول أن يتذكر أين رآه من قبل، وشيئًا فشيئًا يخبره شادى بأنه يهودى فلسطينى شرقى مثله، بينما يحاول" يعقوب" تذكر الطفولة والمدرسة التى كانا بها معًا، ويلقى «شادى» ببعض العلامات المؤكدة مثل «القاهرة» و «خان أبو طاقية» و «الصاغة» إلى أن يصل إلى علامات كبرى ذات دلالة على الأرض الواحدة التى أنبتتهما، إنها «شجرة البرتقال التى غرساها معًا».

يرفع «الحاخام شادى» الغطاء فيعرفه يعقوب ويتعانقان فى لحظة من أروع اللحظات الإنسانية، دون افتعال أو زيف بل إنه يناديه بأخى ويسأله عن حاله، لكن ما إن يكشف شادى له عن أنه صاحب الصورة، حتى تتغير لهجة يعقوب، ويموت فيه الإنسان والصديق والأخ ويطلب عربة البوليس ليسلم صاحبه وينال المكافأة المجزية ويؤدى واجب العسكرية الصهيونية. لنرى هذا التناقض الواضح فى لحظة التعرف المزدوجة: التعرف على صديق الطفولة والأخ فى الرضاعة، ثم التعرف على الإرهابى المخرب:

[يعقوب: كيف هذا؟ أنا لست أصدق نفسى. شادى. بلحمه ودمه... لم أنت متخف هكذا؟

شادى: لأنى صاحب هذه (مشيراً للصورة التى على الكشك).

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٦٥.

يعقوب: (يضحك ثم يقطب حاجبيه فجأة ويتراجع مسدداً فوهة رشاشه إلى صدر شادى) انتبه يا شادى. أنا قاس جدًا. ارفع يدك يا شادى...... ألو القيادة.. عربة بوليس فورًا]. (١)

ووسط ذهول شادى وحسرته على أخيه يعقوب «لِمَ فعلتَ ذلك يا يعقوب ... يا أخى» التى ينطقها بألم يدور حوار المقاومة المصالحة، وخطاب الحرب/ السلام الذى يستمر حتى نهاية المسرحية.

ويدور حوار يأخذ شكل استجواب يتهم فيه يعقوب شادى بنسف سيارة بها خمسة عشر جنديًا. لكن موقف الفدائى شادى ثابت رابط الجأش لا يخشى الموت، بينما يكاد يعقوب يموت هلعًا.

[يعقوب: لا تتصور أننا أصدقاء. إنى أعمل من أجل الدولة الإسرائيلية

شادى: إذن يرحمنى اللّه.. أصرح لك أن تقتلنى يا يعقوب أطلق أنت علىَّ الرصاص.

يعقوب: نغمة الخوف.

شادى: لا. نغمة الحقيقة. إنى أفضل أن أموت بيد صديق طفولتى.

يعقوب: وأنا أفضل أن أسلمك وأحصل على المكافأة]. (٢)

يفقد شادى الأمل فى استرداد إنسانية يعقوب، ويزيد الطين بلة أن يعرض عليه يعقوب إنقاذ حياته مقابل أن يكون «جاسوسًا لإسرائيل» ويدخل «البوليس» يقتادون رجلاً هرمًا ويتحاورون مع شادى كتسلية بينما يتسلل «الرجل الهرم» هاربًا فيقتل على أيدى الحرس. ويفاجئ شادى الجنود الإسرائيليين بإخراج رشاشه من تحت عباءته، ويتراجع بظهره مصوبًا نحوهم جميعًا يريد أن يلقنهم درسًا مفاده أن:

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٦٨.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ٦٩ .

[ما تحقق لكم فى عام سبعة وستين ليس من الضرورة أن يتم عام سبعة وسبعين أو سبعة وثمانين... أو سبعة وتسعين... أو حتى عام ألفين وسبعة] . (١)

يطلب شادى منهم إلقاء أسلحتهم ورفع أيديهم إلى أعلى ويتراجع بظهره كفدائى يريد أن يؤدى عمله ثم يختفى من المكان، ويطلق الرصاص لكى تتم أنشودة الرصاص التى تقتل الأعداء وتؤدى إلى استشهاد الفدائى على تراب وطنه.

[شادى: أنا ومدفعى سنتكلم من أجل بقاء فلسطين الجديدة... دولتنا الجديدة] .(٢)

وفى مسرحية «وطنى عكا» (٣) ينتقد الشرقاوى الممارسات البوليسية للحكم المصرى فى قطاع غزة، حيث نجد إن اللاجئين الفلسطينيين كانوا دائمًا تحت الملاحظة والمراقبة، كما كانوا رهنًا للاعتقال فى أية لحظة بسبب مطالبتهم الدائمة للسلطات باليقظة فى مواجهة إسرائيل.

[ماجد: (فى صبر نافذ) أين عمى حازم الفهرى يا خالتنا أم رشيد؟! أين يا ليلى أبوك؟ أين عمى ....

ليلى: إنه فى المعتقل!! (ماجد يذهل).

أم رشيد: ها هنا لا يسأل الناس ولكن يسألون]!. (٤).

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٧٧.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ٧٨.

(٣) نشير هنا إلى أن الخط الذى تسير فيه مسرحية وطنى عكا ـ ألا وهو خطاب السلام ـ فكريًا غير مقبول لا فى خطاب العصر الذى طرح فيه ١٩٦٧م ولا حتى فى عصرنا الراهن الذى يدعو إلى السلام، وتتكون فيه جماعات تتظاهر من أجل السلام، فرغم مرور ما يقرب من خمسة وأربعين عامًا على حرب يونيو ١٩٦٧ ورغم انطلاق "خطاب السلام" فى مؤتمر مدريد ١٩٩٠م إلا أن حقائق الأمور ما زالت تؤكد أن "السلام" بدون قوى تمهد للحصول عليه أولاً، وتحميه ثانيًا لا يمكن أن يكون سلامًا حقيقيًا، وإنما هو خضوع لمنطق القوى الغاشمة، بل واستخذاء أمام قوى البغى والعدوان، فكيف بالشرقاوى فى أعقاب ٥ يونيو ١٩٦٧م يضحك على نفسه بخطاب السلام؟!!

(٤) عبد الرحمن الشرقاوى: وطنى عكا، القاهرة، دار الشروق، ط١، ١٩٧٠م، ص ١٩.

كذلك يُعَبِّر حازم الفهرى عن يأسه من «الأصدقاء المصريين» وعدم فهمه لمنطقهم فى «خنق المقاومة فى غزة»، بما يعنى فى النهاية تقوية وتدعيمًا للمحتل الإسرائيلى.

حازم: إنا هنا فى قبضة المأساة يخترق العدو صدورنا والأصدقاء يمزقون صدورنا، يا ويلنا يا ويلنا! لِمَ تمسكوا بنا وأنتم ها هنا أعواننا. أعطوا السلاح رجالنا ونساءنا ليقاوموا إن هوجموا]. (١)

إن الشرقاوى لا ينحى باللائمة على مصر وحكامها وشعبها فحسب مما أدى إلى نكسة ٥ يونيو ١٩٦٧م وإنما هو يعود إلى مناقشة جذور الصراع وهو قضية العرب وإسرائيل فى فلسطين، وكيف اتخذ العرب منذ البدايات الأولى لهذه القضية موقفًا كلاميًا سلبيًا دون إيجابية]. (٢)

وهذا ما تأخذه الصحفية أيمى على العرب عند مناقشتها لقضيتهم مع مقبل:-

[أيمى: إنكم لم تحسنوا عرض قضاياكم علينا.

قاتلوكم عكسوا وضع القضايا واكتفيتم بالسباب

قرعوا الأبواب حتى المغلقات.

فمضت تفتح من باب لباب

واعتزلتم أنتم خلف مآسيكم وخلف الكبرياء.

إنكم قد أغلقتم الباب عليكم واكتفيتم بالبكاء]. (٣)

ويؤكد الشرقاوى ضرورة «استلهام الماضى» بما فيه من تجارب وانتصارات ساخرًا من معايير عصرية مثل التكنولوجيا.

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٢٣.

(٢) د/ سامى منير حسين عامر: المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية (الإسكندرية: الهيئة المصرية العامة للكتاب، الجزء الثانى، ١٩٧٩م، ص ٣٨٣.

(٣) عبد الرحمن الشرقاوى: وطنى عكا. ص ٧٤.

[حازم: أفتدرون بماذا نصر الله صلاح الدين فى حطين؟!

مَنْ يعرف منكم؟!

إنه استلهم ما خلفه الماضى من الحكمة والعلم وميزان الأمور ...

إنه استلهم من غزوة بدر خطة الحرب التى فازوا بها وهم رهط قليل]. (١)

ويعرض الشرقاوى الفدائيين كشباب لا يعرف الخوف سبيلاً إليهم، وهم متماسكون إلى أقصى درجة، لا يشغلهم سوى الهدف الذى يسعون إليه، وهو مقاومة المحتل الإسرائيلى، إلا أننا نلاحظ أنه [يجعلهم يستشهدون جميعًا خلال المسرحية بطريقة ارتجالية وانتحارية فما من واحد منهم يستشهد وهو ينفذ عملية مخططة محددة، بل يندفع كل منهم فرديًا ليقوم بعمل عشوائى يلقى على إثره مصرعه]. (٢)

فالشرقاوى يدفع أبطاله إلى الاستشهاد بطريقة ارتجالية وانتحارية مجسدًا تلك الفكرة المسيطرة على وجدانه، والتى ترى أنه فى صراعات المصير لا ينظر إلى ما يعود من الاستشهاد، بل ينبغى بذل الدم ضربًا للمثل، وإنارة للدرب أمام الأجيال. بغض النظر عن نتيجة التضحية. ولذلك وجدنا أشلاء المقاومين تتناثر عقب انفجار الألغام.

[أيمى: الثورة لا تحتاج ذكراكم إذ أنتم شهداء.

بها لسواعدكم أحياء.

أنتم مثل فراشات تتساقط فى اللهب المحرق.

الكلمات ستحرقكم.] (٣)

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٩٣.

(٢) د/ سامى منير حسين عامر: المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية، ج٢، ص ٣٨٥.

(٣) عبد الرحمن الشرقاوى: وطنى عكا، ص ١٥٠.

فعبد الرحمن الشرقاوى يصور «العمل الفدائى» بشكل رومانسى، والفدائيون الذين يعرض لهم يعانون من الشعور بالذنب، و «الانتحار غير المجدى» وسيلتهم للتغلب عليه، وهنا يظل يلح على أذهاننا هل [القيم التى يصفها الكاتب بالتخلف يترتب عليها إعاقة العمل الفدائى، أم أثمار العمل الفدائى متمثلاً فى قيام الثورة الشعبية والمقاومة الشعبية؟ وهل الاتجاه الفردى الانتحارى الارتجالى فى العمل الفدائى يشكل ميزة أم نقصًا، وإن كان يشكل نقصًا فلم يترتب عليه، وعليه هو بالذات، انتشار المقاومة فى الأرض المحتلة] . (١)

وتتحدث ليلى ممثلة لرؤى «الشباب الفلسطينين» المستقبل عندما تتحرر «فلسطين» كاملة، وتعرض تصورها لشكل الحكم وهو "فلسطين ديمقراطية"، وذلك فى مواجهة تصور الأب "حازم" وهو "فلسطينى عربى".

[حازم: فلسطين الديمقراطية

أأعيش ومَنْ يغتصب حقوقى فوق الأرض المغتصبة؟....

ليلى: الديمقراطية لا تعنى هذا أبدًا يا أبتى، الديمقراطية لا تعنى أن نحيا مع مَنْ نهبونا من يدعو أن يتعايش مع محتل؟!....

الديمقراطية يا أبتى هى جبهتنا الفولاذية فى وجه الإمبريالية فالوطن لنا والدين لرب الدين.] (٢)

ويتبنى الشرقاوى بلا شك وجهة نظر ليلى فيما يتعلق «بمستقبل فلسطين»، لذا سنجد انعكاسًا لوجهة النظر هذه، متمثلاً فى تصرفات بعض «المجندين الإسرائيليين»، الذين و«دون مبرر» أخذوا فى معارضة «الاحتلال الإسرائيلى» "فالشرقاوى" يتعسف فى فنه ليثبت إمكانية تعايش العرب واليهود معًا فى دولة واحدة، فهو يدعو إلى: [نظرة الأحزاب الشيوعية العربية الشوهاء المجرمة، التى

---

(١) د/ لطيفة الزيات: وطنى عكا، خطان لا يلتقيان فى تتابع العرض المسرحى مجلة المسرح، العدد ٦٩، مايو ١٩٧٠م، القاهرة، ص ٩.

(٢) عبد الرحمن الشرقاوى: وطنى عكا، ص ٨٤.

ظلت تعتقد بوجود شعب طيب فى إسرائيل تحكمه قلة رجعية لا تمثل الأغلبية، ولو تغير نظام «إسرائيل» - يقصدون الكيان الصهيونى من الرأسمالية إلى الماركسية - تتعدل الأمور وتنتهى المشكلة. (١)

إن الشرقاوى يورد صورًا "للمجندين الإسرائيليين" الذين أصبحوا عرضة لتأنيب الضمير بعد حرب يونيو ١٩٦٧م، ويظهرهم فى صورة مَنْ ضللوا من قِبَلْ «الدعاية الصهيونية»، ولكن الحرب توقظهم من غفلتهم.

ويعدُ مارسيل إحدى هذه الصور، فهو أحد أبطال الصهيونية فى حروبها ومجازرها ضد العرب، وله تاريخ فى محاربة النازى فى موطنه الأصلى «فرنسا»، نجده يندم فجأة على ما ارتكبه من مجازر ومذابح ضد العرب بسبب وجه «فلاح مصرى» كان قد قتله فى «سيناء» يتراءى له فى منامه واستيقاظه.

شخصية مارسيل، ذلك «اليهودى الفرنسى» الذى ينتقدُ المؤسسة العسكرية الصهيونية، يعض أصابع الندم على تركه «فرنسا»، ويقتله تأنيب الضمير لقته «فلاحًا مصريًا»، ويعترفُ بأن «سيناء» أرض مصرية وأنها مهد الأنبياء ويدعو إلى عدم قتل المدنيين الأبرياء.

[مارسيل: (مسترسلاً) (هو يدعونا لكى نقتل أطفالاً كطفلى وصغارك. قل لنا ماذا نرجى بعد من قصف بيوت الآمنين؟؟!)

وإذا هم عاملون بالذى نعمل فيهم؟

وإذا هم ذبحوا أطفالنا؟؟] (٢).

ويستمرُ مارسيل فى دفاعه عن الحق مهاجمًا أفعال إسرائيل البشعة حتى ليطلقَ على اليهود اسم التتار، ومع ذلك لا يعاقب ولا يطرد،

---

(١) د/ صافيناز كاظم: الخديعة الناصرية (القاهرة، دار الاعتصام، الطبعة الثانية، سنة ١٩٨٤م، ص٨٣.

(٢) عبد الرحمن الشرقاوى: وطنى عكا، ص ١١٦.

[مارسيل: إن مصر الأمس هبت تنقذ العالم من زحف التتار الأولين وأراها تفضحُ اليوم تتارًا آخرين...] (١)

بهذا المنطلق الزائف تمضى المسرحية فى رسم شخصية «مارسيل» و«ديمقراطية الكيان الصهيونى» إسرائيل. «فمارسيل» ينتقد ما يفعله الجنود الإسرائيليون من «ممارسة البغاء» فى «المسجد الأقصى» و «كنيسة القيامة»، ويحذر من مغبة نشوة النصر والكبر والصلف والغرور، ويصل به الأمر إلى انتقاد فكرة «دولة إسرائيل» نفسها التى تمتدُ من «النيل إلى الفرات» مما يجعلُ بعض المجندات تدعو إلى إعدامه (٢)

---

(١) عبد الرحمن الشرقاوى: وطنى عكا، ص ١٢٣.

- هذا التحول الغريب فى شخصية الضابط الإسرائيلى «مارسيل» - غير مستساغ - فمنذ بداية المسرحية وشخصيته متفقة تمامًا مع تركيبة الشخصية الصهيونية المغتصبة لكافة الحقوق.

(٢) يشير د/ سامى منير حسين عامر إلى أننا لا نستطيع استساغة تصوير الشرقاوى لمارسيل الضابط الإسرائيلى فى مسرحية، المفروض فيها تصوير بطولة الإنسان العربى الفلسطينى لاستخلاص حقوقه من براثن المغتصبين الإسرائيلين، فتعقد فيها البطولة الإنسانية لمارسيل الإسرائيلى، ولا يمكن أن نقتنع بالتحول إلى صف العرب لدى تلك الشخصية لمجرد أنها قتلت فلاحًا مصريًا يعنى أحد جنود مصر فى حرب يونيو ١٩٦٧م ولم ينس وجه ذلك الفلاح ولا عبارته التى لفظها قبل أن يموت. انظر د/ سامى منير حسين عامر: المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية، الجزء الأول - مرجع سابق، ص ٣٨٧.

كما نشير أننا ومنذ اللحظات الأولى فى المسرحية نرى شخصية مارسيل المتسقة تمامًا مع تركيبة جيش الدفاع الإسرائيلى، القائم على عكس الحقائق، بحيث يصبح المغتصب مدافعًا عن وجوده الإنسانى الضعيف، والمتسق فى نفس الوقت مع تركيبة الشخصية الإسرائيلية التى تتحرك فى كل الاتجاهات المحرمة.

مارسيل: إننى أمضى إلى معركة التحرير كى أدفع عن
أطفال إسرائيل ما هددهم
ولكى أوقظ هذا العالم عنا
وستغدو كلماتى طلقات. المسرحية ص٤٠

وتتكون مسرحية «النار والزيتون» [1] من فصلين، فى الفصل الأول يتوجه المغنون إلى الشعوب العربية فى لبنان و ليبيا و المغرب والآسيوية والأوروبية، يستحثونهم على الالتفات «للقضية الفلسطينية» وأخذ العبرة منها، فجميع الشعوب معرَّضة لذلك الظلم، على أساس أن المواجهة إنما هى بين قوى الظلم وقوى العدل، لذا يحرضون الجميع على الانضمام لقوى العدل بالبندقية أو بالعلم أو بمبكر الصوت.

يعتلى خشبة المسرح «شابان وفتاة»، يبدأون فى استدعاء بعض الشخصيات التى تسهمُ فى إيضاح بعض الجوانب المتعلقة بالصراع العربى ـ الإسرائيلى وبالقضية الفلسطينية، ومن هذه الشخصيات «رفاييل باتاى» مدير معهد بنيويورك. الذى يؤكدُ أن علم «الأنثروبولوجيا» أثبتَ بما لا يدع مجالاً للشك، بأنه لا وجود لجنس يهودى. ومن هذه الشخصيات أيضًا هرتزل الذى يؤكد عنصرية الفكر الصهيونى وتقسيمه الثنائى للبشر (الأعلى والأدنى)، إذ يصرحُ بأن إيجاد "دولة لليهود" فى فلسطين من شأنه مد الحضارة الغربية إلى هذه المنطقة، والوقوف فى وجه الهجمة الشرقية. ثم يظهر ثلاثة من قادة المؤسسة العسكرية الإسرائيلية ليؤكدوا وجوب استمرار الاحتلال الإسرائيلى للأراضى التى تم الاستيلاء عليها بعد حرب يونيو ١٩٦٧م.

فى الفصل الأول يصاب الفدائى أبو شريف فى إحدى العمليات الفدائية، فيغمى عليه، ومن خلال هذه الإغماءة يطرح ألفريد فرج طبيعة العلاقات بين كل من «العرب والإسرائيليين»، ممثلة فى العلاقة بين الفدائى أبى شريف والفتاة الإسرائيلية: ناتاليا، ففى مشهد متخيل يعود أبو شريف إلى بيته القديم فى فلسطين المحتلة، ولكنه ما إن يطرق الباب، حتى تتراءى له ناتاليا رفيقة اللعب فى الصبا، والتى ترحب به فى البداية، ولكنها وبمجرد أن ترتدى بدلتها العسكرية

---

(١) نشير إلى أنه فى مسرحية "النار والزيتون" يستفيد "ألفريد فرج" من الإمكانيات التى يتيحها له المسرح [البريختى فيتخلص تمامًا من الحاجز الرابع وإيهامه فيتوجه من خلال الأغنية التى يرددها المشتركون فى العرض إلى المشاهد، بل إلى المناضلين فى كل مكان، مبينًا لهم أن القضية تخصهم جميعًا مهما كان موقفهم، وأيا كانت جنسيتهم، ومن ثم يستحثهم ليشاركوا هذا الركب الثائر بالبندقية، أو العلم أو الميكروفون] انظر د/ سعد أبو الرضا: التعبير الدرامى ـ مرجع سابق ـ ص ١١٥.

كمجندة فى الجيش الإسرائيلى، يتغير موقفها تجاهه، إذ تكتشف فيه الفدائى الذى أصابها فى هجوم على مصنع للذخيرة، ومن ثم تستدعى الشرطة للقبض عليه.

ونرى طالبة فلسطينية تهاجم «دورية إسرائيلية» بقنبلة يدوية، ثم ينتهى هذا الفصل (برقصة الدبكة) التى يشترك فيها "الفدائيون اللاجئون" رقصًا وغناء داعين من خلال الغناء إلى التقدم تجاه القدس ويافا وحيفا.

وقد نجح ألفريد فرج فى الفصل الأول فى الربط بين «الثورة الفلسطينية» كثورة ضد «الاستعمار الصهيونى»، وبين «الثورة العالمية ضد الرأسمالية» أى:

[أنه طرح القضية على مستوى كونى، بحيث تصبحُ الثورة الفلسطينية جزءًا من الثورة العالمية فى فيتنام وأنجولا وبوليفيا، وغيرها، ضد الإمبريالية فى جميع وجوهها.] (١) وهذا ما نجده فى قول "المغنى":-

[المغنى: تلغراف ومستعجل للفدائيين وثوار الشعوب الحرَّة. نقطة فى فيتنام، كوبا، أنجولا، بوليفيا، شددوا الضغط على أعدائكم نحن أبناء فلسطين وصلنا قلب ميدان النضال.] (٢)

أمَّا الفصل الثانى فقد جعله ألفريد فرج مصورًا للأوضاع الجائرة" والمتعسفة التى يعانى منها الفلسطينيون فى ظل الاحتلال الإسرائيلى، ويشاركهم فى هذا «اليهود الشرقيون» «السفارديم»، وهو يكشف فى هذا أهداف المقاومة الفلسطينية الإنسانية:[ومن أهمها ليس تحرير الإنسان الفلسطينى فحسب من الاحتلال، بل وتحرير الإنسان اليهودى من العدوان والصهيونية وإعادة إنسانيته إليه]. (٣)

---

(١) أمين العيوطى: المسرح السياسى، مجلة عالم الفكر، مجلد ١٤، القاهرة، سنة ١٩٨٤م، ص ٩٤.

(٢) ألفريد فرج: النار والزيتون، مجلة المسرح، العدد ٦٩، القاهرة، سنة ١٩٧٠م، ص ٧٠.

(٣) د/ سعد أبو الرضا: التعبير الدرامى، ص ١١٩.

ونجدُ فى الفصل الثانى بعض الأحداث الحقيقية مثل «مذبحة كفر قاسم» التى تظهر بشاعة «النازية الجديدة» تجاه «العرب»، ومن خلالها يستدعى ألفريد فرج بعض الشخصيات المسئولة عنها مثل الجنرال شدمى، ويبين تفاهة العقاب الذى تلقوه بعد فعلتهم الشنعاء.

[الفتاة: جبرائيل دهان. متهم بقتل ٤٢ مواطنًا مع الترصد. مذنب السجن ١٥ سنة يستأنف الحكم فى المحكمة العسكرية العليا تخفضه إلى السجن ١٠ سنوات. رئيس أركان الجيش يخفضه إلى السجن ٨ سنوات. رئيس الدولة يخفضه إلى ٥ سنوات لجنة إطلاق سراح المسجونين تخفض ثلث المدة، بلدية الرملة تعينه سنة ١٩٦٠م. المسئول عن الشئون العربية (١).]

ونجد أيضًا «مشاهد خيالية» قصد بها شرح العديد من الأمور المتصلة بالنضال الفلسطينى من قريب أو بعيد، مثل خضوع اليهود فى خارج إسرائيل للابتزاز على المستويين الشعورى والمادى [فقادة الصهيونية يضغطون على اليهود خارج إسرائيل ليهاجروا إليها، وما أن يصلوا حتى يكتشفوا خرافة ما غرروا به، فضلاً عن استغلالهم فى تحقيق أمل مستحيل، وهو حدود بلا حواجز جمركية أو سياسية.](٢)

المبحث الثانى: أزمة الحرية فى المسرح السياسى المعاصر

أولاً: القهر السياسى

فى مسرحية «اثنين تحت الأرض» نجدُ «القهر السياسى» متمثلاً فى تجربة الشاب حسن والفتاة منى عندما سقطا فى «بالوعة الصرف الصحى»، فيصبحُ الإنسان الذى يحاول امتلاك الحق فى الحرية والحياة البسيطة موضع اتهام من «سلطة» لا يستطيع الجدل معها أو إعلان موقفه وبراءته غير المحتاجة إلى دليل.

فى المسرحية يجد حسن الجهاز الإعلامى المؤيد للسلطة يصمه بالتهم البشعة التى لم تَرِدْ إلى خاطره؟! والنص التالى يوضحُ هذا الموقف:

---

(١) ألفريد فرج: النار والزيتون، ص ٨٨.

(٢) د/ سعد أبو الرضا: التعبير الدرامى، ص ١١٩.

[منى: إيه يا حسن، سكت ليه؟ فيه إيه الجرنال؟

حسن: (وقد بدت عليه علامات الاضطراب) لأ.. مفيش ده جرنال قديم.

منى: (تخطف منه الجرنال) وريني الجرنال ده (تقرأ) إيه ده؟

القبض على اثنين من المخربين يحاولان تفجير مجارى القاهرة؟

إيه يا حسن المكتوب ده؟ وتمكنت قوات الأمن من إلقاء القبض على الشاب والفتاة وهما حسن مصطفى قدرى و منى عبد السلام فوزى أثناء استعدادهما لتنفيذ «مخطط تخريبى» يهدفُ لتدمير شبكة الصرف الصحى لمدينة القاهرة وتبين أنهما أعضاء فى شبكة إرهابية كبيرة تقوم بتمويلها إحدى الدول الأجنبية.](١)

ثم تدوُر المحاكمة من طرف واحد والتى تكشف "سوءات السلطة" وزيفها واستهتارها بالرعية، وإلقاء التهم «جزافًا»، فتبدو المحاكمة ضربًا من «العبث»:

المحقق الأول: وبمواجهة المتهمين الأول والثانى بهذه الاتهامات أقرا بأنهما مذنبان ولما كان الاعتراف هو سيد الأدلة فقد.......

حسن: (فى غضب) إيه يا أفندم اللى بيحصل ده؟ احنا ما حدش واجهنا بحاجة ولا حد سمع أقوالنا.

منى: احنا ما اعترفناش بحاجة.

المحقق الثانى: وقد أقرّ أقارب المتهمين وأصدقاؤهما بأنهما نادمون على أنهم عرفوهما فى يوم من الأيام كما تبرأ منهما كل من والديهما.

مدير الأمن: لذا فقد رأت لجنة التحقيق إصدار حكمها المتقدم باستمرار التحفظ على المتهمين الأول والثانى حتى إشعار آخر.] (٢)

---

(١) محمد سلماوى: اثنين تحت الأرض ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، لسنة ٢٠٠٣م، ص ١٠٥.

(٢) محمد سلماوى: اثنين تحت الأرض، ص ١٦٠ ـ ١٦٣.

ينتقدُ محمد سلماوى «المجتمع المصرى» الذى يحيا فى عالم يحيطه الظلام ويستشرى فيه الفساد، فكأنه مستنقع تختلط فيه الأحلام بالإرادات، فيصبح المجتمع بالوعة كبيرة يعانى فيها الإنسان «الظلمة والظلام».

وفى مسرحية "ثأر الله" يأخذ "معاوية بن أبى سفيان" البيعة لابنه يزيد من أقطاب المسلمين عن طريق «إرهاب السيف» و «إغراء الذهب»، يريد بهذا أن يبقى على الحكم فى «بنى أمية» وراثة مخالفًا أصول الإسلام القديمة، ومبادئه السامية.

وبعد وفاة معاوية يحول يزيد بن معاوية بين المسلمين فى الأمة وممارستهم للشورى واختيار الحاكم على أساس من الشريعة، فيفرض عليهم قسرًا البيعة الثانية له، كما فرضَ عليهم أبوه من قبل البيعة الأولى:

[إنها بيعة إكراه وخوف وطمع

إنها أخذت بالسيف من مستضعفينا

أو بفيض المال من أهل الورع] (١)

فالحاكم يحلم بتكوين ملك عريض يشبه ملك الروم أو الفرس، ليتوج هو عليه ويحقق مجد «بنى أمية»، ويقيم هذا الملك على «نظام الوراثة» بدلاً من «الشورى» ضاربًا بأصول الحكم الإسلامى وشريعته عرض الحائط، وهو فى سعيه لتحقيق هذا الحلم يستخدم «السيف» أو «الذهب»، ولا يتورع عن قتل أهل بيت الرسول ـ ﷺ ـ وعلى رأسهم الحسين بن على ـ رضي الله عنه ـ ، ويشترى وجهاء المسلمين يستكمل بهم واجهة حكمه ومصداقيته وليضفى طابع الشرعية الدينية على هذا النظام.

تبدأ المواجهة بين الحسين ـ رضي الله عنه ـ ، و «بنى أمية» ومَنْ يدور فى فلكهم، حينما ذهب إلى الوليد بن عتبة والى المدينة بعد أن استدعاه لأخذ البيعة "ليزيد بن معاوية" فى حضور مروان بن الحكم، فأعلن "الحسين" على الفور فى وضوح رفضه إعطاء البيعة تحت أى مسمى، وفى أى ظرف، وأمام أى محاولة للانفلات من سياج المنهج الإسلامى فى نظام الحكم القائم على الشورى، والاعتماد على حكم الله وسنة رسوله ـ ﷺ ـ:

---

(١) عبد الرحمن الشرقاوى: ثأر الله ـ الحسين ثائرًا، ص/ ١١.

[الولـيد: إن تكن أعطيتنى البيعة الأولى بإكراه. فبايع من جديد

أنت مدعو، إلى البيعة بالحسنى، فبايع ليزيد.

الحسين: أنا أعطى بيعتى سرًا؟ أمثلى يعقد البيعة سرًا؟

أنا لا أسدل ما بينى وبين الناس سترًا.

لا وربِّ البيت

بل تخرج للناس فيدعوننى إلى البيعة جهرًا.

فتقول لماذا تجعلون الأمر إرثًا ونقول؟!..........] (١)

وعندما تفشل محاولات الوليد ومروان بن الحكم ـ فى أخذ البيعة من «الحسين» ـ رضي الله عنه ـ بأى شكل، حتى ولو كلمة ـ إذ إن الكلمة لديه ميزان فاصل بين الحق والباطل، لذا يصيح مروان فى الوليد أن يقتله تحت أى مسمى، واستنادًا إلى أى تأويل باطل. هكذا يكشف ابن الحكم عن نية «بنى أمية» من أول الأمر فى مشهد يكشف عما تتمتع به شخصية الحسين من وضوح وصلابة وثبات يوائمها لغة راقية وعبارات رصينة فى حين تبدو الشخصيات المعادية تتمتع بقدر من المناورة التى تراوح بين الاستمالة والترهيب.

[الحسين: لا رد لِمَنْ لا يعرف ما معنى شرف الكلمة.

الوليد: قد بايع كل الناس يزيد

إلا أنت ... فبايعه

الحـسين: ولو وضعوا بيدى الشمس ....!

ابن مروان (٢): فلتقتله ...... اقتله بقول الله تعالى

ابحث عن آية

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٣١.

(٢) نشير إلى أن الشرقاوى يقصد ابن الحكم وليس ابن مروان، ولعله سهو منه.

• اقتله بقول رسول الله

فيمنْ خرج على الإجماع. (١)

وعندما يخرج الحسين إلى مكة فيمكث بها شهرين فى ضيافة ورعاية ابن عمه جعفر وزوج ابنته «زينب» ثم يخبره أن يزيد قد أعلن عن مكافأة ضخمة لَمَنْ يأتيه بالحسين حيًا أو ميتًا، كما يخبره ابن جعفر أن عامل مكة أقسم أن يأخذ الحسين لولا أنه استمهله كى يمكن "للحسين" أن يهرب، وإلا فلن يسكت عنه حتى لو هدم الكعبة فوق رأسه إذا ما لاذ بها.

الحسين: يهدم الكعبة من فوقى وأنتم تنظرون .... ؟!

أى ذل بعد هذا .... أى ذل؟!

ابن جعفر: فلتهادنه قليلاً يا ابن عمى فالسياسات حيل (٢)

ثانيًا: ازمة المشاركة السياسية

التقى معظم كُتَّاب المسرح السِّياسى حول غياب أبسط أشكال المشاركة السياسية ممثلة فى حق الشعب فى اختيار الحاكم، حيث نرى الحاكم ـ فى أغلب المسرحيات ـ مفروضًا على الشعب، سواء بحكم التقاليد، أو الوراثة، أو العُرف، أو اغتصاب السلطة أو أى وسيلة أخرى. فمهما تباينت الوسائل اتفقت الآراء على شىء واحد، فهو غياب الشرعية القانونية للحاكم.

فى مسرحية «اتفرج يا سلام» لم تكن الإطاحة بالوالى الظالم تلبية لإرادة الشعب، وإنما بناءً على رغبة السلطان العثمانى، الذى له وحده حق تعين الوالى أو عزله. فجرم الوالى فى حق الشعب لم يؤخذه فى الحسبان ولم يكنْ له أدنى اعتبار، وإنما تقصيره فى حق السلطان وعجزه عن الوفاء بالالتزامات المفروضة عليه من قبل السلطنة. وكما كان عزل الوالى بأمر من السلطان كان تعيين «الوالى الجديد» أيضًا بأمر من السلطان الذى يملك وحده هذا الحق.

---

(١) عبد الرحمن الشرقاوى: الحسين ثائرًا، ص ٣٩ ـ ٤٠.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ٨٩ ـ ٩٠ .

[مسلم: الوالى عزله السلطان ....

حمزة: .... وحيعين بداله والى جديد مش كده.] (١)

والشعب ـ لا حول له ولا قوة ـ يتبدل حكامه من حوله وتتهاوى عروش وتقام ممالك، وهو فى مكانه قابع، لا يملك إلا الطاعة المطلقة والإذعان لمشيئة الحكام.

ويجعل د/ رشا رشدى إقرار العدالة مقترنًا بكفالة الحق للشعب لكى يختار حاكمه من بين صفوفه وينحى «الحكام الأتراك» عن عرش السلطة ويأتى «بالحاكم المصرى».

[حمزة: .... طول ما على البلد والى من غير أهلها....

والى تركى غريب عنها..... العدالة حتفضل معطلة.....

مسلم: ده اسمه كلام؟ بقى معقول أن السلطان حيولى على البلد دى واحد من أهلها.... والله ولا فى المنام

حمزة: أنا ما قلتش.... إن السلطان حيعين على البلد دى واحد من أهلها.... أنا أقصد البلد نفسها..... الشعب.] (٢)

كما أن «انعزال الحاكم» وضمور قنوات الاتصال الشرعية بين «الحاكم» و «المحكوم»، عامل آخر «لغياب المشاركة السياسية». حيث ينعدم التواصل بين «النخبة الحاكمة» و«الجماهير المحكومة» وتتلاشى أشكال الاتصال المباشر وغير المباشر، حيث تغلق جميع المنافذ، فلا يتطلع الحاكم إلى أوضاع الشعب، ولا ترتفع أصوات الجماهير إلى مسامعه.

فى مسرحية «حلاق بغداد» ينعزل «الخليفة»، عن شعبه، وينشغل عن تدبير أمور الحكم فتنقطع بذلك أواصر الصلة بين «الحاكم» و «المحكوم» ليعبث زبانية

---

(١) د/ رشا رشدى: اتفرج يا سلام. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ١٩٧٨، ص ٢٤٥.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ٢٤٥.

السلطة فسادًا، ويبطشوا بالشعب الآمن المسكين الذى لن يجد أذنًا تسمع أنينه ولا جسورًا تنقل همومه. وانتاب الشعب شعور بأن صوته بعيد عن مسامع الحكومة وأدرك يقينًا أن حقوقه ضائعة لا محالة.

[زينة: سأقول للقاضى. للوزير. للخليفة نفسه.

سأصرخ عليه فى موكبه أستوقفه ....

جلنار: الله وحده سيصدقنا لأنه يرى،

أما الحكومة فتصدق بعضها.] (١)

وقد عَمَدَ ألفريد فرج إلى جعل الخليفة» ـ دائمًا ـ يتدخل فى النهاية ليضع الحل الأوفق للأزمة وليخفف عن المكروبين وينصف المظلومين دون أن يكون على علم بما يجرى من حوله وبمواطن الفساد فى مملكته.

[الخليفة: أكلما نزلت من قصرى ومشيت فى شوارع بغداد، تناثرت علىَّ الصرخات الثاقبة] (٢)

ويحمل «الكُتَّاب» الشعبَ جانبًا من الوزر، حيث «غياب المشاركة السياسية»، يعود ـ فى أحد أبعادها ـ إلى ضعف الشعب واستسلامه لهذا الضعف نتيجة سيطرة القيم السلبية كالاستسلام والتواكل، فتحت «سلطان الخوف» ـ الذى تملك النفوس ـ قنع الشعب بقليله، ورضى بالأمر الواقع، وكف عن المطالبة بحقوقه وحرياته وفى مقدمتها الحرية السياسية.

على جانب آخرَ نجدُ نموذجًا "للمشاركة الفعَّالة" التى تتخذُ "طابع العنف" نتيجة غياب قنوات المشاركة السياسية، فالشعبُ فى مواجهة الاستعمار البريطانى لا يتوانى عن المقاومة المسلحة والتضحية بالنفس، وتواجه السلطة ثورة الشعب وتمرده بالقمع والردع وهذا ما نجده فى مسرحية «قهوة الملوك»

---

(١) ألفريد فرج: حلاق بغداد، دار النهضة العربية، القاهرة، د.ت، ص ٦٣.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ١٥١ .

[المعزى ١: - يا سلام دى البلد كانت مشعللة نار. عمال وطلبة. واللى بطرابيش. واللى بعمم واللى حافى، صغيرين والله أولاد بتوع عشر واتناشر سنة. مالحقوش يبتسموا للدنيا.. كان الرصاص يفجر الدم من جثثهم وهم يهتفون الجلاء .... الجلاء.

المعزى ٢: ما هو علشان كده يا سيدى الحكومة والإنجليز نازلين انتقام واعتقال وسجن فى الناس.

المعزى ١: ده أنا سمعت أن الحكومة منعت أهالى الشهداء من تشييع جنازتهم خايفين لتنقل مظاهرات.] (١)

---

(١) لطفى الخولى: قهوة الملوك، القاهرة، الدار المصرية للكتب، سنة ١٩٥٨، الفصل الثانى، ص ٧٤.

الفصل الرابع:

أزمة الديمقراطية The Problem of democracy

المبحث الأول ـ الحاكم وأحواله

أولاً: اختيار الحاكم

في مسرحية «شمس النهار ١٩٦٤م»، نجد قضيتها الأساسية هي «النظم الأساسية»، التي تستمدُ جوهر طبيعتها من علاقة «الحاكم والمحكوم» ولعلنا نجدُ هذا في الأميرة شمس المتمردة على طبقتها، وفي رغبتها أن يتقدم لها جميع الشبان «بدون تمييز» وتلك هي الكلمة التي أعجبت «قمر الزمان» عندما أراد استخدام حقه لأول مرة:

[كل مَنْ في البلد بدون تمييز له الحق في التقدم ليد الأميرة شمس النهار .... أليس هذا نص الإعلان؟ .... بدون تمييز .... هذه الكلمة ..... أعجبتني ..... وقلت لنفسي: لماذا لا أستخدم حقي؟!.](١).

هذا المدخل يتبعه حوار بين «شمس النهار» و«قمر الزمان» تتكشفُ منه أبعاد العلاقة بين «الحاكم والمحكوم»، قمر يرفض أن يكون مثل أبيها «الملك» في إشارة إلى «ترسيخ مبدأ»، هو أن يكون "الحاكم من الشعب"، وهذا الملك ليس من الشعب لأنه لم يكن في يومًا ما محكومًا.

[شمس: ...... لماذا يا قمر الزمان لا تريد أن تكون حاكمًا مثل أبي؟!

قمــــر: إن أباك لم يكن في يوم ما محكومًا ....

---

(١) توفيق الحكيم: شمس النهار، مكتبة الآداب، القاهرة، د. ت، ص ٣٢.

شمس: بالطبع لا ......

قمر: الحاكم يجب أن يخرج من المحكوم.......] [1]

قل «قمر الزمان» «إن أباك لم يكن فى يوم ما محكومًا» يمكنُ أن يشير إلى أن الملك لم يشعره "بالقهر" الذى يشعرُ به "المحكوم"، وبالتالى فإن اختيار الحاكم يجب أن يخرج من "المحكوم" أى من "الشعب".

إن «شمس النهار» ترمز لثورة يوليو ١٩٥٢، [2] ويؤكد توفيق الحكيم صحة هذا الفهم لشخصية "شمس النهار"، حينما يقول على لسانها:

[لا تنس يا حمدان أنك كما تقول: تحملُ جزءًا من روحى وهذا يقتضيك أن تكون دائمًا ثائرًا مصلحًا ......][3]

ويتأكد تمثيل «شمس النهار لثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢م» حين نراها تخلع ملابسها النسائية وترتدى ثوب جندى بسيط وتحمل سيفه قبل أن تخرج مع قمر [4]، مُعَبِّرة بذلك عن «الطابع العسكرى لثورة يوليو ١٩٥٢م»، وفى أحد المواقف يقول لها قمر: [أنسيت أنك رجل مثلى؟.... بل وتمتازين عنى بأنك جندى مدجج بالسلاح.....[5]

وبعد أن يعلمها استخدام السيف فى صيد السمك تبدى دهشتها:

شمس: ما كنت أظن السيف يصنع هذا .....

قمر: كنت تظنين السيف فحسب لقطع الرءوس ..... [6]

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٢٧ ـ ٢٨.

(٢) أشار الدكتور: محمد مندور إلى أن شمس النهار ترمز للثورة التى تتردد فى الزواج ممَّن خلقها أو ممَّنْ خلقته وهو الأمير حمدان، الذى يمكن أن يرمز "للشعب" باعتبار "الشعب" هو صاحب "السلطة" والإمارة. ولكن هذا المفهوم للثورة لا ينم عن فهم عميق لحقيقتها فهى ثورة لم يخلقها فرد مثل "قمر الزمان" كما أنها تتردد فى الزواج من "حمدان" مصدر السيادة وهو الشعب المرموز له بالأمير حمدان. انظر د/ محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر، الطبعة الثانية، القاهرة، سنة ١٩٦٦م، ص ١٧٥ ـ ١٧٦.

(٣) توفيق الحكيم: شمس النهار، ص ١٧٩.

(٤) نفس المصدر السابق، ص ٤٨.

(٥) نفس المصدر السابق، ص ٥٣.

(٦) نفس المصدر السابق، ص ٥٦.

أما «قمر الزمان» فيرمز لزعيم ثورة يوليو ١٩٥٢م الذى نبت وسط الشعب، ..... والقرائن التى تؤيد صحة هذا المعنى عديدة.... لقد تقدم للزواج من الأميرة «شمس النهار» فى نوع من المغامرة الجريئة، فهو لا يملك غير نفسه، وحتى الرداء البسيط الذى يرتديه لم يكن يملك ثمنه (١) ولم يكنْ يتصور أن تقبله الأميرة «شمس النهار» زوجًا لها (٢)، كذلك فهو لا يحسن عملاً معينًا، وإن كان لم يتعودْ أن يعيش دون أن يصنَع شيئًا(٣):

[شمس: ستصنع شيئًا... سندربك لتصبح يومًا حاكمًا ... مثل أبى

قمــر: لحاكم يجب أن يخرج من المحكوم ....

المحكوم الجيد هو الذى يصنع الحاكم الجيد

وأنا لم أتدرب بعد ولم أتكون التكوين الكافى للمحكوم الجيد....](٤)

ومن السهل الربط بين هذه الآراء والمواقف والظروف التى أحاطت بقيادة ثورة يوليو ١٩٥٢م التى تكونت من عدد من ضباط الجيش قليلى الخبرة بالحياة وبشئون الحكم، استولوا على السلطة بالقوة، وبدأوا يتعلمون أثناء توليهم الحكم عن طريق التجربة والخطأ.

ولأن «قمر الزمان»، يريدُ أن يلقن «شمس النهار» درسًا فى «نظم الحكم» فإنه يتخلى عن الحكم باختياره، ويرفض العودة، حتى لا يكون الحاكم ديكتاتورًا ينفرد بالحكم:

[قمر: شعبك محتاج إليك ... ولن يقبل تغيرًا وإصلاحًا إلا منك وحدك.] (٥)

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٢٧.
(٢) نفس المصدر السابق، ص ٣٠.
(٣) نفس المصدر السابق، ص ٣٢.
(٤) نفس المصدر السابق، ص ٣٢.
(٥) نفس المصدر السابق، ص ١٦٨.

ثانيًا: صورة الحاكم بعد ثورة يوليو ١٩٥٢م:

فى مسرحية «كوميديا أوديب» أو «أنت اللى قتلت الوحش»، يقدم على سالم صورة «حاكم مشغول عن شعبه» فى أواخر الستينيات أى فى أعقاب «نكسة يونيو ١٩٦٧م»، إذ يحاكى تجليات هذا الزمن ليسقط على عيوب المجتمع المصرى والسياسة المصرية.

تبدأ أحداث المسرحية بظهور تريزياس يتحدث عن قصة «طيبة»، ويشرح كيف عرف الفقر والبؤس طريقهما للمدينة لأول مرة فى عمرها الطويل ففى مكان غير بعيد عن طيبة، وعلى الطريق الوحيد المفتوح إلى «بلاد الشام» ظهر «وحش غريب». يقولون: إن له رأس «امرأة جميلة» وجسد «حيوان هائل ضخم الحجم»، يسمونه «أبا الهول» يلقى هذا الوحش «ألغازًا على المسافرين»، ويقتل مَنْ لا يعرف الحل، وطوال الشهور الثلاثة الماضية، قضى على كل رجال القوافل القادمة إلى «طيبة» عن طريق «البر» أو القادمين عن طريق «النيل العظيم». وذهب الكثيرون ليحلوا اللغز، ويحصلوا على الجائزة، ولم يعودوا.

ويتقدم أوديب ليحل اللغز، ويعرض عليه أونج رئيس الغرفة التجارية فى المدينة أن يعطيه إذا نجح فى ذلك «خمسين ألف قطعة ذهبية» من أموال الدولة، بالإضافة إلى «خمسين ألفًا» أخرى يدفعها له من «أموال الغرفة التجارية»، ويضيف حور محب كبير كهنة آمون إلى ذلك أن يعينه «مساعد كاهن»، فيحصل على «مائة قطعة ذهبية» فى الشهر هذا غير بدل التمثيل وترقيته كاهنًا بعد سنتين ويرفض أوديب ذلك، ويشترط أن ينصب «ملكًا على طيبة» خلفًا لملكها الراحل، ويتزوج ملكتها.

ويقدم أوالح وعدًا لأوديب بأن يعتلى العرش إذا قتل «الوحش»، ولكن أوديب لا يكتفى بهذا الوعد بالموافقة على تعيينه ملكًا من أوالح، إذ يصر على الحصول على موافقة «شعب طيبة» بأن يصبح «ملكًا» حتى لا يتمكن أوالح من تعيينه اليوم وخلعه غدًا، ويعبر أوديب السور ثم يعود بعد لحظات. وقبل أن يخبر الأهالى بحقيقة الموقف تتعالى صيحاتهم بالأنشودة التى سوف يظل شعب «طيبة» يرددها حتى نهاية المسرحية وهى «إنت اللى قتلت الوحش» ويتولى أوديب عرش طيبة وهنا تظهر بعض الفئات حور محب ـ أوالح التى تعلن لأوديب عن اكتشافها أنه «إله» وينحدر من «صلب الآلهة».

[حور محب: امبارح بالليل وأنا بادور فى وثائق آمون رع المحفوظة عندنا فى أرشيف المعبد لاحظت أن اسم أوديب تكرر فى سبع وثائق بردى... فأنا اندهشت جدًا يا مولاى لأن الوثائق دى ما بيجيش فيها إلا أسامى الآلهة أو البشر اللى من سلالة الآلهة.

أوديب: قصدك إيه.

حور محب: قصدى يا مولاى إن حضرتك من سلالة الآلهة....

أوالح: التحريات والتقارير اللى جات لى بتثبت يا مولاى إنك بتتحدر أساسًا من صلب الآلهة.](١)

وهنا يبدأ على سالم فى التصادم مع «واقع مصر السياسى» فى فترة الستينيات، من «القرن العشرين» ومع شخصية حاكمها الرئيس الراحل جمال عبد الناصر الذى كاد حد تقديسه يضارع «الآلهة» فى «الفكر الوثنى القديم»، إذا دأب المحيطون به على «تأليهه». فإذا كان المتملقون حول الملك فاروق قد ذهبوا إلى ادعاء نسب كاذب لأمه ينتهى إلى السلالة النبوية الشريفة عن طريق الإمام الحسين - رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ - فصاروا يطلقون على أنفسهم «البيت العلوى»، فإن المتملقين حول جمال عبد الناصر قد وصل التملق بأحدهم أن قال له يومًا:

[الأنبياء أخطأوا وأنت لم تخطئ ولذلك اعتقد عبد الناصر أن كل ما يقوله صحيحًا وما يقوله الآخرون خطأ ولم يقم وزنًا لأى شىء.](٢)

ينعطف «على سالم» مرة أخرى إلى «الواقع السياسى» حينما يطلب «أوالح» من «أوديب» أن يعطيه «كشوف أعداء النظام» فى اليوم التالى لتعيينه «ملكا» زاعمًا له أن نصف أبناء البلد قد صاروا أعداء له.

---

(١) على سالم: كوميديا أوديب - أو أنت اللى قتلت الوحش - الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ١٩٨٩م، الجزء الأول، ص ١٢٩.

(٢) فكرى مكرم عبيد: (على المصطبة مع السياسى المخضرم فكرى مكرم عبيد). مجلة شباب الجامعة، الإدارة العامة لرعاية الشباب، جامعة القاهرة، عدد ١٥، فبراير، سنة ١٩٩٨م، ص٢٩.

[أوالح: طب لو سمحت جلالتك تدينى كشوف المجرمين

أوديب: مجرمين إيه؟

أوالح: اللى هم أعداء حكمك يا مولاى.

أوديب: حكمى أنا؟ أنا لسه لحقت.. ده أنا لسه متعين امبارح.

أوالح: وهى دى فترة قصيرة يا مولاى... تلاقى نص البلد بقت ضدك دلوقت ... حساد على حاقدين، على مغامرين على مجانين ودول اللى احنا بنسميهم أعداء النظام] (١)

ويكشف على سالم عن ارتقاء أوديب أولى «درجات سلم السلبية» حين أحجم عن التوقف أمام كلمات "أوالح" التى تشى بمدى الظلم والتعسف إذ توارثت أسرة أوالح منصب «رئيس الشرطة» طيلة «أربعمائة سنة»، ولم تتغير خلالها كشوف «أعداء النظام» الذى يقبض عليهم دون تحرٍ أو تحقيق:

[أوالح: عيلة أوالح... ماسكة منصب رئيس الشرطة من أربعمائة سنة... لاحظت حاجة غريبة الكشوف اللى فيها أسامى أعداء النظام هى هى، كنا بنورثها أبًا عن جد... ساعات بيزيد كام اسم... ينقص كام اسم لكن الكشوف هى هى.](٢)

فى الحوار السابق يسقط "على سالم" على سلبية "الفترة السياسية فى الستينيات" من القرن العشرين التى كثرت فيها الاعتقالات، وامتلأت السجون والمعتقلات بألوان متباينة من الناس، وأصبح «زوار الفجر» من أهم السمات المميزة لتلك الفترة. ومع هذا التصادم مع سمات المرحلة السياسية الحرجة فقد ظل على سالم حريصًا على الا يدين أوديب ـ الحاكم ـ حيث جعل الأنظمة المساعدة فى الحكم والمتمثلة فى "أوالح" رئيس الشرطة، "أونج" رئيس الغرفة التجارية هى المسئولة عن كل تلك السلبيات التى تعرضت لها البلاد.

---

(١) على سالم: كوميديا أوديب، ص ١٣١.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ١٣٢.

لقد «راح الحاكم = أوديب» يشحذ همته كى ينهضَ «بطيبة» وينقلها «٥٠٠٠ سنة»، للأمام. وبالفعل ينجح أوديب فى بناء «طيبة» حضاريا، فيخترع لهم «التليفون والتليفزيون و الراديو»، ولكن هذه المخترعات التى كان من المفترض أن تجعل شعب "طيبة" يعيشون حياة رغدة مترفة، أصبحت وسائل تخدم «النظام الحاكم» كى يسجن من خلالها شعب «طيبة» بأكمله داخل سجن كبير اسمه «الخوف». فالراديو والتليفزيون لا يقدمان إلا معزوفة واحدة نغماتها تدور حول "الوحش" الذى قتله "أوديب"، وأغنيتهم واحدة هى "أنت اللى قتلت الوحش"، والبرامج الثقافية كلها تدور حول "الوحش الذى قتله أوديب"، إذ يبرز على شاشة التليفزيون الناقد الكبير "ماحى كاه" ليستعرض مع المشاهدين الصراع القدرى بين الإنسان والوحش، وذلك بمناسبة صدور كتاب "نظرات على الوحش المقتول"، حتى لعب الأطفال والدمى الخاصة بهم كلها تصور أوديب وهو يقتل الوحش، كما أن الأطفال فى المدرسة لا يدرسون فى كتب المطالعة الوحشية إلا أخبار "الوحش وأوديب قاتل الوحش".

كل هذا مع الهزيمة كان مدعاة للسخرية الأليمة، وهو ما جعل جموع الشعب وعلى رأسهم الكُتَّاب والمفكرون يشعرون بخيبة أمل ومرارة كبيرة بعد أن اتضحت أمام أعينهم أبعاد الهزيمة المنكرة التى أراد «الزعيم» تخفيفًا لحدتها أن يطلق عليها اسم «النكسة». ثم تأتى الطامة الكبرى، حيث يمتد هذا السجن الكبير ليشمل بين قضبانه الجامعة، وأساتذتها، فالمناهج كلها تدور حول «الوحش وقاتله» والرسائل العلمية لا تبحث إلا فى نقطة واحدة هى نسب «أوديب الإلهى» الذى مكنه من قتل الوحش دون أى إنسان آخر.

[فهذا الأستاذ حور محب يلقى على تلاميذه فى جامعة طيبة محاضرة حول أصل «أوديب الإلهى» ويشير إلى أطروحة الدكتوراه الخاصة به التى تحدث فيها على مدى الصفحات من (١٥ ـ ٢٤٠) الرسالة بأكملها ـ عن الأصول الإلهية لأوديب رع.] (١)

(١) نفس المصدر السابق، ص ١٣٩.

ونجد "أوديب" يثور فى المعبد حينما يسجد له الشعب، فيواجه "أوالح" و "حور محب" ليسألهما عما إذا كانا قد أصدرا بيانًا للشعب يذيعان فيه على الشعب أن "أوديب" ينحدر من "صلب الآلهة"، ويصعق "أوديب" حينما يعلم من "حور محب" الأستاذ بجامعة طيبة أنهم يقومون بتدريس حقيقة نسب "أوديب" الإلهى فى جميع مراحل التعليم المختلفة(١).

وهنا يلتقى "على سالم" مع الرأى القائل بأن عبد الناصر غير مسئول عما حدث فى عصره من سلبيات، وقمع، وبطش، وضياع ومصادرة الحريات، وأن المسئولية كلها تقع على عاتق مراكز القوى التى اضطلعت بهذا حتى يظل الشعب خائفًا فلا يصدر عنه ما يعوق الزعيم عن مواصلة نشاطه السياسى على المستوى الخارجى. (٢).

وإذا كان هناك مَنْ ينفى عن الزعيم "جمال عبد الناصر" تبعة ما حدث فإن هناك مَنْ يذكر أن عبد الناصر قام بعد بضعة أسابيع من ثورة يوليو ١٩٥٢م بإرسال ضابط إلى كل مصلحة حكومية باسم مندوب القيادة، ويذكر أنه هذا المندوب كان يمثل الرعب الأكبر لموظفى الدولة لأن بقاء الموظف أو حرمانه من منصبه متوقف على رضا هذا المندوب عنه، ولذلك فقد كان الكل يتبارى فى إرضائه بالتجسس على بعضهم البعض. (٣)

وحينما يذكر أوديب لشعب "طيبة" أنه "إنسان" وأنه قد يموت فى أى وقت، ويسألهم ماذا سيفعلون إذا ظهر لهم وحش آخر بعد موته؟ يستنكر "أهل طيبة" أن يموت أوديب لأنه «إله» والآلهة لا تموت، وذلك لأن "أوالح وحور محب" قد غرسا فى نفس الشعب أن أوديب إله والآلهة لا تموت.

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ١٤٨

(٢) موسى صبرى: السادات بين الحقيقة والأسطورة، المكتب المصرى الحديث، الطبعة الثانية، القاهرة، سنة ١٩٨٥م، ص ١٤٧.

(٣) أحمد أبو الفتوح: جمال عبدالناصر، المكتب المصرى الحديث، القاهرة، د. ت، ص ١٩٦.

ويستمر أوالح فى إيهام الشعب أن أوديب إله، ولكن أوديب ينجح بمساعدة ترزياس فى حمل الشعب على الهجوم على «الوحش» هجمة واحدة، حيث يندفعون من «فوق السور»، ولكن الشعب يبوء «بهزيمة منكرة» لأول مرة فى تاريخ "طيبة"، وذلك لعدم معرفتهم بمدى قوة الوحش (١)

ثم يبينُ على سالم أن "نكسة يونيو ١٩٦٧م، جاءت نتيجة تصدع الإنسان المصرى من داخله، وعدم دراسة إمكانات العدو دراسة واعية:

[كريون: .... عشان نحارب وحش زى ده....... لازم نعرف حجمه قد إيه، لازم نعرف سمك جلده، عينه بتشوف لمدى قد إيه، فى أى مكان من جسمه الضربة تكون مؤثرة بيتحرك إزاى، سرعته قد إيه] . (٢)

ثالثًا: الحاكم المستبد:

فى مسرحية «رجل فى القلعة» يصل الحاكم محمد على إلى قصر الحكم ويعتلى كرسيه بإرادة شعبية تدعمها إرادة النخبة المثقفة التى يمثلها عمر مكرم وعلماء البلاد ولكنه بعد استقراره يتجاوز الإرادة الشعبية ولا يعنى بترسيخ مفهوم الديمقراطية بل يعمل على قتل الروح الإيجابية فى هؤلاء العلماء بحيث يصبحون بوقًا لكلماته وتكون النتيجة تحطيم الإرادة الشعبية التى يحتاجها الحاكم نفسه حينما يبحث عن مشروعية وجوده أو يواجه القوى التى تحجم سلطته وطموحه وبصفة خاصة تلك القوى الخارجية التى يقف أمامها وحيدًا:

[محمد على: أو ليس أولئك هم زعماء الشعب؟

الطحاوى: ما عادوا كذلك يا باشا.. إذ أنت قتلت فيهم روح الثورة. والآن. ما هم إلا رجع صدى صوتك يا باشا .... اصرخ فيهم لن تجد سوى صوت صراخك .... اضحك فيهم وستجد أمامك مرآة تعكس ضحكاتك يا

---

(١) على سالم: كوميديا أوديب، ص ١٦٤ ـ ، ١٦٦ ـ ١٦٨.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ١٦٢.

باشا .... أما إن تبحث فيهم عما كنت ترى أيام كفاح الشعب تجاه فريزر... فإذن لن تلقى غير سراب...][(١)]

وحينما يبحث «الحاكم» عن الجماعة التى يستمد منها قوته ويحقق بها طموحه ورؤيته لا يجدها لأن الفجوة قد حدثت بالفعل وانصرف هؤلاء البسطاء ومَنْ يمثلونهم من أهل الرأى والعلماء عن السلطة التى لم يجدوا فيها الأمر المحقق لأشواقهم ونهضة أمتهم:

[محمد على: ماذا حدث لهذا الشعب يا ديوان ... أين حشود الشعب الهائلة بأنحاء القاهرة المحروسة يختبئ الناس جميعًا منى يا ديوان ... بل حين أناديهم كى أخطب فيهم وأحدثهم لا ألقى وجهًا منهم ... هل أصبحت مخيفًا حتى يهرب من وجهى كل الناس .... لا يجرؤ أن يلقانى أحد منهم يا ديوان ......] [(٢)]

وفى مسرحية «أبو نضارة» نجد الخديوى "إسماعيل" الذى يمثل "السلطة" ولا يعتد بصوت المثقف" أو «بالإرادة الشعبية» ينظر إلى التاريخ كله باعتباره تاريخًا "للحاكم" مؤسس الدولة بينما مفهوم الشعب عنده مرفوض تمامًا، بل نجده "يؤله نفسه" إمعانًا فى توسيع "الفجوة" بينه وبين الشعب والذى يستمد قوته وجبروته منه:

[الخديوى: طغيان واستبداد ... بالمناسبة الكلمات دى بتعجبنى قوى .... تعرف ليه يا عزيزى أبو نضارة. لأن كلمة طاغية تعنى القوة والعظمة والجبروت ... ودى صفات أى حاكم عظيم يتمناها وأنا طول عمرى باتمناها ... تعرف أنا أول واحد يحصل على لقب خديوى ... عارف خديوى معناه ايه ..؟ معناها باللغة الفارسية الإله أو الرب ....] [(٣)]

---

(١) محمد أبو العلا السلامونى: رجل فى القلعة - الأعمال الكاملة - الجزء الأول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، سنة ١٩٩٤م، ص ٤٢٨.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ٤٣١ - ٤٣٢.

(٣) محمد أبو العلا السلامونى: أبو نضارة - الأعمال الكاملة - المجلد الثانى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، سنة ١٩٩٥م، ص ٢١٩.

ويسعى المؤلف إلى تعميق «فكرة الألوهية» عند «الحاكم المستبد» والتى يقضى بها على كل الروابط الإنسانية بينه وبين «المحكومين»:

[الخديوى: أنت عارف الحاكم يعمل من نفسه إله أمته، لما يخلى أفكار الناس كلها رهن إشارته، طوع إرادته، حسب تصوراته ويوم ما يتمرد واحد ضده ويعارض أفكاره وآراءه... يكون مصيره زى مصير صديق باشا الله يرحمه.] (١)

فإذا كانت هذه هى فكرة الحاكم عن نفسه فمن الطبيعى أن يضربَ «بمبادئ الديمقراطية والحرية والدستور» عرض الحائط لتتسعَ الفجوة بينه وبين الشعب، فاسم «مصر» عنده ينسب دائمًا لاسم «حاكمها المستبد»:

[الخديوى: ..... ما فيش حاجة اسمها الشعب لكن فيه حاجة اسمها السلطة... هى دى الحقيقة الواضحة لعين الشمس... اقرأ التاريخ... ما تجد أن سلطة الحاكم هى اللى بتصنع التاريخ، خصوصًا هنا فى مصر، حتى اسم مصر كان ينسب دائمًا لاسم حاكمها المستبد... مصر الطولونية ... مصر الإخشيدية... مصر الأيوبية... مصر المملوكية... مصر العثمانية... مصر الخديوية ...](٢)

إن «السلطة المستبدة» تجعل كل الموارد الاقتصادية والبشرية فى خدمة نظامها وحفظ أمنها، بدلاً من توظيفها فى خدمة المواطن: [وهذه إدانة لنوعية السلطة، والقائمين عليها، فالحاكم كما يراه المحكوم يجب أن يكون تجسيدًا للمثال الاجتماعى الأعلى، والأداة الشعبية التى تحقق الفكرة التى آمن بها المجموع.] (٣)

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٢٥٧.

(٢) نفس المصر السابق، ص ٢٦١.

(٣) د/ نعيمة عطية: فى الروابط بين القانون والدولة، دار الكتاب العربى، القاهرة، سنة ١٩٦٨ م، ص ٦١.

وأول ما يميز هذه السلطة «الاستغلال» الذى يخلق بدوره فساد الحالة الاجتماعية فى المجتمع، وهذا ما نراه فى مسرحية عرابى زعيم الفلاحين فنجد الخديوى إسماعيل يبيع البلاد ومواردها من أجل حلمه بتحويل مصر إلى قطعة من أوروبا، ويسعى لتكوين إمبراطورية تحمل اسمه، فيبيع الأرض وقناة السويس، كما أنه يطيح بكل ما يعترض طريقه نحو العرش، وحينما يعتليه ليدير شئون البلاد لا يعترف بقانون أو دستور، أدوات حكمه السجن والنفى والتشريد والقتل، فالويل لِمَنْ يعارضه، والخديوى توفيق لا يقل تسلطًا عن والده، فيتخلى عن مبادئ الثورة بعد اعتلائه العرش، وينفرد بالسلطة، ويعطل كل النظم الدستورية والسياسية التى يطمح الثوار إلى تحقيقها، ويظهر ذلك واضحًا فى استخدامه لغة الكبر والتعالى والقهر:

[أنا لست أسمح أن يقودنى الرعاع

إنى لأعلنها عليكم، لا وزارة أو رئيس

أنا الوزارة والرئيس!

وأنا وزير الحرب وحدى

لا عرابى أو سواه.] (١)

كذلك نجد «السلطة المستبدة» متمثلة فى «الخديوى سعيد» الذى ينفرد بالحكم بحجة أن الشعب ما زال جاهلاً لم يتدربْ على حكم نفسه بعد، لذلك نجد ألفاظ الخداع البرَّاقة تضفى على الحوار طابعًا من الفردية المستبدة:

[أنا مصرى شعورًا وضميرًا ومصيرًا

غير أن الوقت ما حان

لكى يحكم هذا الشعب نفسه.] (٢)

---

(١) عبد الرحمن الشرقاوى: عرابى زعيم الفلاحين، ص ١٩٠.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ٢٨.

إن هدف «السلطة المستبدة» من استخدام القهر هو الرغبة فى فرض الخضوع على المحكومين لمقتضيات فكرة «الحاكم» ومصالحه [فالذين يخضعون لحكم أى هيئة من الناس أو الأفراد تمتلك سلطة سياسية غير محدودة، لا يمكن أن يكونوا أحرارًا، فالحرية تتطلب دائمًا تحديدًا للسلطة السياسية، وهو ما يستلزم محاسبة حكام الدولة وقتما كان ضروريًا.] (١)

المبحث الثانى: أزمة العلاقة «الحاكم - المحكوم»

أولاً: الثقة الغائبة

إن الثقة الغائبة بين «الحاكم - المحكوم» جعل "الشك" هو المحرك الذى يقود «الجهاز الإدارى» فى تعامله مع المواطن، هذا ما نجده فى مسرحية «الرجل الذى أكل وزرة" فبطلها سعد لا يملك «أيديولوجية سياسية» ولا ينتمى إلى صوت معارض أو مخالف لصوت الثورة ومع ذلك يجدُ نفسه متهمًا وتعقد له محاكمة هزلية تحاول فيه الجهة الإدارية "وكيل النيابة" إلصاق التهم غير المحددة به؟!

فى الفصل الأول يتقدم خميس و على ومحمد ليبدى كل منهم قلقه على زميلهم "سعد" الذى تأخر، ومن خلال حوارهم على سلوك سعد فى الشارع وكيفية تصرفاته مع الناس يتضح لنا مدى «الخوف» و «الرعب» الذى زرعته "السلطة" بين الناس وعدم الثقة فيما بينهم!!

[على: ده اللى يسأله عن الساعة فى الشارع ما يردش يقول لك مش يمكن الراجل ده عامل عاملة وعايز يعرف ساعة الصفر. ده لو اللى جنبه فى الأتوبيس كان فاتح جرنال بيقرأه يقوم من جنبه.

خميس: محترم نفسه. ده اللى يشتمه ما يردش عليه يقول لك ما دمام ما مدش أيده خلاص.] (٢)

---

(١) هارولدج - لا سلكى: الحرية فى الدولة الحديثة، ترجمة: أحمد رضوان عز الدين، دار النديم، القاهرة، ١٩٥٧م، ص ٤٥.

(٢) جمال عبد المقصود: الرجل الذى أكل وزة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، سنة ١٩٨٧ م، ص ١٩.

يظهر سعد ويعلل سبب تأخره بموقف حصل له فى الأتوبيس وبعدها يكتشف زملاؤه بأنه لا يريد الإفطار معهم كالعادة، وذلك بسبب إحساسه بالشبع، لأنه فى الليلة الماضية قد حلم بأنه أكل وزة دسمة مما سبب له إشباعًا لحد الآن!!

ومن خلال حديث سعد عن حلمه لزملائه كانت هناك شخصيتان الشاذلى وكامل، وهما عضوان فى الحزب الحاكم، فيلتقطان هذا الحلم ويفسراه بأنه ربما مؤامرة على النظام الحاكم، مما يؤدى بهما إلى الإبلاغ عنه لدى السلطات الأمنية:

[كامل: معناه إيه الكلام ده بالنسبة لنا كقيادات بنتناول الأمور من منظور أشمل؟

الشاذلى: كأنه بيقول أنه مش قادر يأكل وزة إلا فى الحلم ودى طريقة مكشوفة للاحتجاج واستدرار عطف الجماهير اللى نفسها تأكل وز.

كامل: (بصوت مرتفع وكأنه اكتشف اكتشافًا) الكلام ده معناه إيه قوميًا وعربيًا؟

الشاذلى: يمكن تشكيك فى الناتج القومى للوز للتأثير على الجبهة الداخلية على اعتبار أن الحرب النفسية زى حرب المدافع بالضبط](١)

يتضح فى الحوار السابق بين الشاذلى وكامل أن جمال عبد المقصود يريد أن «يوضح مدى الظلم والاستبداد» الذى يمارسه هؤلاء مدعو الوطنية والقومية بأن يفسرا «الحلم» ويؤلاه إلى احتجاج واستدرار عطف الجماهير ويتهماه بالتشكيك فى الناتج القومى للوز للتأثير على جبهتهم الداخلية، ومن هذا المنطلق وهذه العقلية التى توصل الأخبار لكبار المسئولين لا شك بأن ما يصدر عنهم من أحكام تكون حتمًا جائرة وظالمة.

ويكشف «مسئول الأمن» عن تواطؤ الأجهزة الحكومية فى ملاحقة الشعب ومطاردته فى كل مكان مما فقد الثقة بين السلطة والشعب!!

[مسئول الأمن: شوفى يا فندم إحنا بنشتغل بطريقة مختلفة شوية - مثلاً لو اتنين مشتبه فيهم واحد شرس والتانى ضعيف - فى أوروبا الشبهة هتتجه للشرس.

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٢٨ - ٢٩.

المذيعة: طب وفى مصر يا فندم؟

مسئول الأمن: فى مصر الشبهة تتجه لثلاثة.

المذيعة: لو سمحت يا فندم دول اتنين بس.

مسئول الأمن: الشرس والضعيف واللى واقف يتفرج عليهم.

تسألينى ليه أقول لك كل ما كان عندك مادة كثيرة تشتغلى عليها كل ما كانت فرصة نجاحك أكبر.](١).

ويتضحُ فى الحوار التالى الذى يقدمه جمال عبد المقصود بين «المذيعة» التى تمثلُ الموقف «الإعلامى للسلطة» و مسئول الأمن الذى يمثل اليد المحافظة على النظام السياسى أن فقدان الثقة والشك هما المحرك الذى يقود الجهاز الإدارى، فى تعامله مع المواطن المصرى، حتى إن «مسئول الأمن» يدعو إلى زرع الشك والريبة فى نفوس المواطنين:

[المذيعة: بمناسبة يوم الأمن العالمى إيه اللى تحب تقوله سيادتك للجمهور.

مسئول الأمن: اليقظة ثم اليقظة، اللى يقول جنبك كلمة ما تستهترش بيها، قلبها، فنطها، شك فيها، الشك يحيى الغرام، ممكن حادثة يتم اكتشافها من أبسط شىء باللفتات، بالهمسات، بالصمت الرهيب.](٢)

ثانياً: المخابرات:

فى مسرحية «إيزيس حبيبتى» نجد «على» رجل المخابرات والديكتاتور سحرته السلطة حتى أصبح ممسوخًا مشوهًا، يحلم بيوم يصبح فيه «القهر» داخل الناس لا خارجهم، أى إنه يتحول إلى قوة داخلية غير مرئية تسرى فى جسد الناس وتهزهم، ومن ثم فهو يتبجح بأنه استطاع أن يلقى القبض على ثمانية عشر ألف رجل لم يفلتْ أحد منهم من قبضته؟!

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٣٢.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ٣٤ .

على ـ المسئول الكبير فى المخابرات ـ يريد إنشاء علاقة مشروعة أو غير مشروعة مع "فريدة" الراقصة وقد اعتقل زوجها، ولذلك فهى تبدو ضعيفة أمامه خوفًا من أن يقتل «زوجها المعتقل»، ومن ثم هى تتظاهر بالحب ولا تعطيه له، وفى ذات الوقت تتعامل مع «جهات استخبارية» أخرى من أجل إيقاعه فى الشرك وتنجح فى ذلك فى النهاية.

أما «الماسير» فيمثل «عامة الشعب» مجسدًا الخوف والرعب الذى يعيش فيه هذا الشعب من تلك «العصابات» التى تتحكم فى مصائر الناس.. وقد جسَّد خوفه عمليًا فقد ابتل بنطاله رهبة وخوفًا من قوة وسطوة وجبروت على:

[على: لا .... مرات يا فريدة.... وأنا هنا.... متهيأ لى أقوم أفتش البيت كله ....
لكن خايف .... باخاف أعمل كده وألاقيه هنا .... ويتفجر الموقف وأخسرك إلى الأبد....... إحساس عميق أنه مستخبى فى البيت وبيسجل علىَّ كل كلمة وهياخد كل حاجة ويوصلها.... وساعتها ما فيش ياما ارحمينى .... كل اللى عملته بينهار فى دقيقة.] (١)

تدل كلمات رجل المخابرات «على» السابقة على مدى «الرعب الداخلى» الذى زرعه هو فى «نفوس الناس» فانعكس على «نفسه»......!!

فى «المشهد الثالث» نجد حمدى يذهب إلى المؤسسة التى يعمل بها، فيُطلب منه التوقيع على قرار مخالف لنص القانون، فيوقع على القرار بعد أن كتب «يطبق القانون» الأمر الذى يغضب «أصحاب المصلحة»، فيمزقوا القرار... ويرسلوا إليه «اثنين» من المندوبين التابعين «لجهاز المخابرات»، فيتوتر حمدى، لكنه يقرر الثبات على موقفه ـ يطبق القانون ـ ويصبح ذلك مخالفًا لبقية الموظفين الذين وقعوا على القرار بالموافقة!! وتكون هذه هى البداية الساخنة لخط الصراع الرئيس فى العمل.

السكرتير: اكتب هنا يا أستاذ حمدى موافق وامضى ...

ولا كلمة زيادة وحياة عنيك ممكن؟

---

(١) ميخائيل رومان: إيزيس حبيبتى، دار الفكر للدراسات والتوزيع والنشر، الطبعة الأولى، القاهرة، سنة ١٩٨٩ م، ص٨٤ ـ ٨٥.

حمدى: آه ممكن.. وماله؟ إيه المانع؟ (وقد بدأ يتوتر لوجود المندوبين الغامضين).

السكرتير: بهدلونى.....

حمدى: وأنت مالك؟

السكرتير: اللى حصل...

حمدى: طبعًا ما عنديش مانع (ينظر إلى زملائه وإلى الآخرين الواقفين بالباب) وإلا إيه.. ما هى.. عزبة إقطاعية (صوته يتصاعد رويدًا رويدًا) أوافق وبعدها أوافق وبعدها أوافق لغاية ما البلد تغرق... فوالله لا نورث بعد الآن.] (١)

فى الفصل الثانى لا يكف ميخائيل رومان عن نقد «الواقع السياسى» فى مصر من خلال الحوار المستمر بين حمدى و جمالات:

[جمالات: إيه يكون شكل الدولة اللى يهدر فيها قرار جمهورى.. مين اداهم السلطة؟ منين جابوا القدرة؟ ولمَّا ييجى يوم الحساب هايعملوا إيه؟

حمدى: وكان لازم أقول لأ.. حاطين اسمى فى الأول وقلت لأ.. وقطعوا الورقة وكتبوا اسمى فى الآخر وقلت لأ .. يطبق القانون .. إن شاء الله يكون صاحب المصلحة رئيس الجمهورية....

جمالات: تنظر فى ساعتها، تفتكر هايعملولك إيه؟

حمدى: هينفخونى (يقلد عملية النفخ).] (٢)

يشعر حمدى بتخلى الجميع عنه فى محنته والتى لم تكنْ تعبيرًا عن ضياعه واغترابه فحسب، بل على مأساة شعب بأكمله، وفى ظل تخلى الجميع عنه يزداد تمرد حمدى على الواقع، فيبدأ فى البحث عن الحل:

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ١٠٠.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ١١٥.

[حمدى: أنا آسف ... المسألة أخطر مما كنت أتصور فعلاً.. وإيه الحل؟ انقلاب؟
لا انقلاب ما ينفعش.. إحنا عاوزين ثورة تانية... ثورة على الثورة.] (١)

ينتهى المشهد بمنولوجات طويلة لحمدى (٢). يحكى فيها حكايات عن الإسكندر المقدونى مع ديموستين وأرشباس وكلها مفعمة «بالقهر والجاسوسية» تشبه الواقع السياسى الذى يعيشه.

فى المشهد الثانى من «الفصل الثانى» على فى بيت (فريدة) يستطيع أن يسجل كل كلمة قالها (حمدى) من خلال أشرطة التسجيل، كلمات «حمدى» تلمس شيئًا فى نفس فريدة فتبدى إعجابها به الأمر الذى يجعل «على» يفرض المزيد من الرقابة ليس على حمدى فحسب بل وعلى جمالات، فيصدر أوامره "بتركيب أجهزة التجسس" فى كل مكان فى بيت حمدى وفى بيت فريدة وفى كل مكان، ثم يستعرض "على" أمجاده العظيمة - من وجهة نظره - فى تلفيق التهم للأبرياء:

[على: الرعب يفترس المدينة... صياد رمى شبكة والشبكة غطت المدينة.. وأنا الصياد وكل الخيوط فى إيدى... قبضة من الصلب الحديد تطل على عاصمة المعز من وراء جبل المقطم... قبضة من الصلب الحديد يقطر منها الدم..](٣).

فى المشهد الثالث يكتشف حمدى أن «المؤسسة» كلها تعمل لحساب «جهاز المخابرات»، وبعد حوار طويل بين حمدى و المدير و خالد - وهو أحد عملاء جهاز المخابرات - ينتقدُ ميخائيل رومان من خلاله «الاتحاد الاشتراكى» ودوره فى

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ١٢٣.
(٢) المنولوجات الطويلة سمة مشتركة بين جميع أبطال مسرح ميخائيل رومان، وذلك يرجع إلى أن أبطاله متوحدون وإن أحاطت بهم الجموع، علاقاتهم بمَنْ حولهم شائكة أو متوترة أو متقطعة؛ لأنهم عاجزون عن الدخول فى علاقات إنسانية حقيقية شرطها الأخذ أو العطاء، يواجهون عالمًا معاديًا لا يعرفون السبيل لتغييره.
انظر: فاروق عبدالقادر: مقدمة مسرحية إيزيس حبيبتى، دار الفكر للدراسات والتوزيع والنشر، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٨٦، ص ١٢.
(٣) ميخائيل رومان: إيزيس حبيبتى، ص ١٤١.

«تسيس الدولة» من خلال الدعوة للتحالف (تحالف قوى الشعب العاملة - وهى أعلى سلطة) فوق التنفيذية.. فوق الشعبية.. فوق التشريعية.. فوق الكل .. فوق سياسى، ينتهى الموقف بمواجهة حمدى للجميع - فى مونولوج طويل.... وحيداً مطالبًا بسيادة القانون الذى لا يطبق فى ظل «القهر»:

[حمدى: ..... مين اللى عاوز القرار؟ مين اللى عاوزنى أمضى؟ أتحداكم تنطقوا بالاسم، جبناء... قولوا الاسم مين ... وأنا أطلع من هنا فوراً على ميدان عابدين ... مطرح ما وقف عرابى وأصرخ وأنادى بأعلى صوت ... وأعرف العالم بيكسر القانون... بيفسد الحياة... بيشترى الضمائر... بيبث الرعب فى نفوس الناس ولا يعطى الثقة إلا للغوازى.] (١)

وفى الفصل الثالث نجد الحوار التالى بين على و «مندوبى جهاز المخابرات» يبينُ مدى الرعب «داخل جهاز المخابرات نفسه، ففى الوقت الذى يعمل فيه على من أجل الإيقاع بفريدة - بعد أن شعر بخيانتها - تحاول الجهة الأخرى التى تعمل فريدة لحسابها على تصفية «على» نفسه والصراع على هذا المستوى فى تصاعد مستمر:

[على: مجموعة ثانية

مندوب ٣: قلنا لهم أنتم مين...؟ قالوا لا قولوا أنتم مين؟ قلنا قولوا أنتم الأول .... قالوا لا أنتم الأول قلنا لا ... قالوا لا...

على: وبعدين.......

مندوب ٤: طلعوا المسدسات طلعنا المسدسات.

مندوب ٥: فيه تعليمات صارمة ما نكشفش عن شخصيتنا مهما كان الأمر هما قالوا لنا عندهم تعليمات صارمة ما يكشفوش عن شخصيتهم مهما كان الأمر.] (٢)

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ١٧٧ - ١٧٨.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ١٩٥.

ويبدأ التحقيق مع حمدى وقد تحقق ما كان يتوقعه من... تعذيب ونفخ... ويستخدم على معه كل الأساليب المباحة وغير المباحة:

على: ......أنا كنت باحلم بالمثل العليا.. إن الخوف يصبح جزء من حياة الناس لمَّا الشرطة تعيش جوا قلوب الناس ... لما اختفى من المجتمع كل رقيب وكل واحد يصبح على نفسه رقيب (١).

ثالثًا: مراكز القوى:

فى مسرحية المخططين نجد أن الحدث الدرامى يستمدُ مضمونه الفكرى فى نقاش العديد من القضايا مثل الديكتاتورية والنفاق والسلبية وانعدام الديمقراطية والانتهازية وتزييف الحقائق وقيام الحاشية بتغييب الحاكم عن الوعى بما يدور حوله بغية تحقيق مصالح شخصية.

الأخ فى المسرحية رمز لزعيم ثورة يوليو ١٩٥٢م (جمال عبد الناصر «أمَّا مَنْ يحيطون به فهم مجموعة من الأنماط الغريبة ذات الأسماء التى تحمل رموزًا - (أهو كلام)، (فركة كعب)، (د.ع الريق)، (٥٦غربية)، (طعمية)، (الماظ)، (ر.م.أ رئيس مجلس الإدارة) - وهم جميعًا يحيطون بالزعيم ويرتلون أفكاره وآراءه»، ومن ثم فهم رموز للحاشية التى ضللت الزعيم وخدعت الجماهير الأمر الذى قاد البلاد إلى كارثة يونيو ١٩٦٧م - هذه الجماعة أطلق عليها فيما بعد «مراكز القوى».

تبدأ المسرحية بانتظار الحاشية (أهو كلام - فركة كعب - د.ع الريق - طعمية) حضور (الأخ) الذى دعاهم لاجتماع طارئ ولم يحضر، فبدأ القلق يساورهم وقد جاءوا جميعًا إلى مكان الاجتماع متنكرين فى صورة أشياء - فى زى يشبه رسم الجنيه أو شهادة الاستثمار، على هيئة سيارة أتوبيس نقل عام - فى ملابس مهلهلة - فى ملابس أنيقة.....إلخ - ولعل هذا التنكر يقصد به أنهم يمثلون "وزارات" أو «هيئات» مختلفة كذلك قبل التخطيط القادم من قبل الأخ:

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٢٣٢.

[أهو كلام: وتاعبين نفسكم ليه؟ الغائب حجته معاه.

فركة كعب: أمال أخ إزاى؟ أخونا يعنى أبلنا قدامنا، واللا الأخاوة كلام وبس؟ إيه يا جماعة ما تقولوا.

٥٦ غريبة: لا يا عم ... أنا لغاية هنا وفرمل، أنا ماليش فى الكلام وشغل الكلامنجية اللى زيكم، إنما احنا بنفرمل تيت (صوت فرامل حادة).

طعمية: يا بخت من نفع واستنفع، يا حسرة على اللى حب ولا طالشى، جابوا العروسة لقيوا العريس غضبان. أنت فين يا عريس.] (١)

فالحوار السابق يلقى الضوء على تفكير الشخوص ووجهة نظرهم فى (الأخ) أثناء غيابه، ويمكن استشعار «القهر» الذى يقعون فيه نتيجة لتسلط (الأخ) وانفراده بصنع القرار..... يؤكد هذا الشعور وصول (الأخ) إليهم من «سقف المسرح». ويبدو «الأخ» - منذ اللحظة الأولى لظهوره - شخصية متسلطة، الأمر الذى يدفع الحاشية (للنفاق) و (المداهنة) مما يعطى انطباعًا بأن أساس العلاقة بين (الأخ) و(الحاشية) (أساس فاسد) قائم على ترديد الشعارات دون مناقشة أو تحليل.

[الأخ: أنت مش عارف إن مبدأنا الأول هو إلغاء إن كل واحد يعمل نفسه زى ما هو عايز؟

د.ع الريق: دا بس علشان الأمن يا فندم.... عشان الأمن خطأ يا فندم... خطأ مجرد مش حيتكرر أبدًا.

الأخ: والخطأ يتصلح حالاً.

د.ع الريق: «حالا يا فندم».. حالاً.. حالاً.. متخططين كما كنت.] (٢)

---

(١) د/ يوسف إدريس: المخططين، القاهرة - مكتبة مصر، ١٩٨٤م، ص١٢ - ١٣ .
(٢) نفس المصدر السابق، ص ١٥.

تمارس «الحاشية» حريتها الشخصية فى ظل غياب «الأخ»، حيث يرتدون ما يرتدون من الملابس التى تلائم طبيعتهم ونفسياتهم، وفى ظل وجود "الأخ" يرتدون زيًا موحدًا مخططًا بلونين فقط «الأبيض» والأسود.

والحوار التالى يجسد أبعاد العلاقة بين «الأخ» و «الحاشية» فهى تقوم على «التجسس» من قبل «الأخ»، حيث يعرف كل ما يدور بينهم أثناء غيابه مجسدًا بذلك مفهوم «الدولة البوليسية» ـ حتى على الحاشية ـ وتقوم على «النفاق» المبالغ فيه من قبل الحاشية!!

الأخ: بقى حضرتك كنت بتأنبنى على غيابى.

فركة كعب: (بصراخ مفاجئ) أنا؟

[الأخ: اخرس خالص.

فركة كعب: ما هو مش معقول كده أنا لازم أتكلم، مقدرشى أخرس أبدًا. بقى أنا أقول إن إخاوتك اتأخرت. دانا متعلم يا أستاذنا وعارف إذا كان تأخير الناس عيب فتأخيرك أنت شرف.] (١)

إن شخصية «الأخ» تبدو مهمومة ويداخلها إحساس بالهزيمة، فقد فشل فى تحقيق مبادئه وقد استغل ذلك هؤلاء المحيطين بالأخ استغلالاً تامًا لتحقيق مآربهم الشخصية، ومن ثم أدى كل ذلك إلى الهزيمة، فقد فشل «الأخ» وانقلب ضد الأفكار التى وثق فيها وعمل على نشرها فى أنحاء العالم، فالإحساس المرير بالهزيمة آثار قلقه وحيرته من أجل البحث عن الحقيقة وتعريتها:

[الأخ: بس الحقيقة أقوى... أنتِ ناسية إننا معافين الناس من رسم الجواز بمناسبة العيد.

المأذون: ولو ..... ولو مش فرحانين مش حايفكروا فى الجواز خالص.

الأخ: الناس طول عمرها بتجوز، فرحانين، زعلانين، دا مش مقياس.

المأذون: أمال إيه المقياس؟

الأخ: مش عارف.](٢)

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ١٩.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ٧٨.

فالحقيقة التى يبحث عنها "الأخ" ويريد تعريتها تتعلق بالناس، هل استطاع إسعادهم؟ هل أدى التخطيط إلى إسعادهم؟ أم إنهم لا يزالون تعساء !! إن الزعيم نفسه يريدُ أن يقوم بثورة على نفسه، على أفكاره، على مبادئه التى لم تخلف إلا العقم والجدب فى البشر جميعًا، لكن "الماظ" تحذره من البوح بذلك لأعضاء مجلس تخطيط العالم.

ويفضح "الأخ" أعضاء مجلسه حين يجابههم بالحقيقة، وهى أنهم سعداء لتوزيع "مناطق النفوذ" عليهم، لكنهم لم يفكروا فى سعادة الناس، هل تحققت، ومن ثم فهو يدعو إلى الثورة على "الأبيض" والأسود" معلنًا أنها كانت مرحلة، وأنها وسيلة، ويظن أن بإمكانه أن ينهيها كما بدأها، لكنهم يقفون فى وجهه جميعًا لأن هذا هو الطريق الذى ينبغى السير فيه ويعلنونها صراحة فى وجهه.

واجبنا النهارده نحافظ ع اللى حققناه.... إنه يستمر إنه يبقى فى أمان.. إننا نبطش بأى واحد فى هدمه.. أى واحد يا سيادة الأخ حتى لو كان واحد منا..، لأنه ساعتها يبقى خالفنا. يبق بيطعنا.. يبقى بيهد كل اللى عملناه ... يبقى بيهدنا احنا.](1)

إن وجود أعضاء "مجلس التخطيط" أصبح رهنًا بوجود "النظام"، ولذلك لن يسمحوا بهدمه حتى ولو كان فى تحقيق ذلك "رأس الزعيم نفسه". لقد أصبحت القبضة الحديدية للنظام هى "الحاكم" وهى التى تفصل فى كل شىء، فقد ترعرعت "الحاشية" فى إطاره واتخذت قوتها من قوته مع أنها لم تكن شيئًا من قبل. تلك الحاشية التى رفضت التغيير لأن عودة الوعى إلى الناس كانت تعنى الثورة عليهم، فوجودهم رهن بوجود النظام والحالة التى كان فيها الشعب، وهذا ما يُعبّر عنه "أهو كلام":

[واحنا زى الدنيا، مع التخطيط اتولدنا، وإذا مات التخطيط حانموت معاه كنا من غيره لا شىء وأصبحنا به كل شىء.](2)

---

(1) نفس المصدر السابق، ص ٨٢ ـ ٨٣

(2) نفس المصدر السابق، ص ٨٧.

لكن ثورة الزعيم «الأخ» على «حاشيته» تزداد عنفًا وحدة، فيفصلهم ليكسر الحاجز الذى صنعوه بينه وبين «جماهيره»، ويواجه حاشيته بحقيقتهم وعدم أهليتهم لهذه الأماكن التى يحتلونها.

[عمر الفيران ما تنفع قطط، ولا الكلب يبقى ديب، وأنا مش باستغرب اللى حصل، بالعكس كنت متوقعه، وإذا كان على مجلس إدارة العالم، اعتبروا إن ده آخر يوم لكم فيه، أنتم من النهارده مفصولون، وزى ما عملتكم ح أعمل غيركم.] (١)

يفضح «الأخ» الحاشية، كافرًا بمبادئه، واصفًا إياها بأنها خدعة كبرى عاشها الناس «تأليهًا للبطل المعبود» - أسهمت الحاشية من المخططين فى ترسيخ هذا المفهوم - فأصبحت مأساة فى نظر "الأخ" ولا بد من إزاحة الستار عن تلك المبادئ التى كفر بها بعد إيمانه العميق بها فى البداية فلا بد من التراجع عنها ولكن هذا التراجع غير مستحب لدى أفراد "الحاشية" بعد أن حققوا مكاسب شخصية من وراء هذه الأفكار أبسطها التألق والنجومية فى مواقعهم:

[الأخ: ...... مؤسسة السعادة الحقيقة، بس مش للناس، ليكم أنتم واضح جدًا أنكم سعداء ومبسوطون وموزعون مناطق النفوذ وكل شىء رائع وجميل فى نظركم. حدش منكم سأل نفسه هل السعادة الحقيقة اتحققت للناس؟ هل الناس سعداء فعلاً؟ دى عندكم مش مشكلة، إنما عندى أنا هى المشكلة .... لازم نغير الأبيض والأسود، لازم نغيره بثورة ولازم نثور على الأبيض والأسود لازم.] (٢)

وكانت هذه الثورة صعبة على حاشية المخططين "احنا زى الدنيا مع التخطيط اتولدنا وإذا مات حانموت معاه، وأهو احنا خلقنا واتخلقنا معاه) (٣) ولا يملك الأخ مواجهة المخططين، فيقرر النزول إلى الناس بنفسه.

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٨٨.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ٨٨.

(٣) نفس المصدر السابق، ص ٨٧.

[الأخ: يا خسارة كنتو متمردين على أوضاع دلوقتى وقفتوا معاها.

أهو كلام: اتوافقنا طبعًا مع الأوضاع اللى حفينا واحنا بنحلم بيها. جريمة يا ناس إننا نتوافق مع الوضع.

٥٦ غريبة: يا عم الله يرضى عليك، الناس عايزة تعيش.] (١)

ويقرر «الأخ» النزول إلى الناس، فيجدهم يرددون مبادئه القديمة عن ظهر قلب، فيعود مرة أخرى ليعلن رأيه فى التخطيط ويعترف بخطئه القديم ولكن الحاشية كان نفوذها لدى الناس أقوى، وسيطرتهم على عقولهم أكثر. فعندما يقرر «الأخ» مكاشفة الناس بحقيقة الأمر فإذا «بالمخططين» يعدون تسجيلات أخرى من خطبه السابقة بصوته، يضعونها فى اللحظة الحاسمة المناسبة لكى يكون كلامه متفقًا مع ما يريدون، لكن الجماهير يستلفتها أن «الزعيم» يرتدى بدلة «حمراء»:

[الأخ: .... لقد اكتشفت يا زملائى أن فى الإنسانية أن التخطيط .... الأبيض والأسود.

الميكرفونات: أعظم وأهم اكتشاف عرفه الإنسان منذ أن أصبح إنسانًا.

الأخ: كدب.... كدب.... كدب....](٢)

ثم يستولى (ر.م.أ رئيس مجلس الإدارة) على كرسى الزعيم.

رابعًا: الانتخابات الصورية:

فى مسرحية «شجرة الحكم» يسخر توفيق الحكيم من «الانتخابات الصورية» التى لا تمثل إرادة الشعب: [النظام البرلمانى فى مصر هو الأداة الصالحة لتخريج الحكام غير الصالحين].(٣)، ويلحظ الحكيم انعكاس هذه الأساليب السياسية

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٩٨.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ١٠٠.

(٣) توفيق الحكيم: شجرة الحكم، مكتبة مصر، القاهرة، بدون تاريخ، ص١٢.

المخادعة من «تزييف للانتخابات» على أخلاقيات الشعب وسلوكه، وكيف بدأ يفقد إيمانه بالمثل العليا، حتى كاد يصبح هدفه الوحيد هو الحصول على المكاسب المادية بأية وسيلة، ولو كانت [النفاق وبيع الذمم والضمائر.] (١)

صاحب الدولة: إن الحال فى مصر أيضًا أعجب من ذلك، فإن الشعب لا ينتخب، ولا يدرى ما هو الانتخاب، ولكنه يرى معدات (الموسم) قد نصبت، ويسمع الطبل والزمر، ويجد أشخاصًا قد أقبلوا فى السيارات (يجمعون) أصواته بالنقود والوعود.....[المسألة بسيطة: جمع الأصوات وجمع الدودة ما هما إلا عملية واحدة فى مصر.. عمادها النقود ومقاولو الأنفار من جانب (وساعد الحكومة) من جانب آخر.] (٢)

وساعد الحكومة هنا يقصد به «العمدة»، والثمن الذى يحصل عليه الفلاحون من «العمدة» لا يكون أكثر من مجرد عدم التعرض لهم أو عدم اضطهادهم.

---

(١) نشير إلى أن الحكيم لمس زيف الانتخابات فى مصر سنة ١٩٣١م بنفسه حين كان وكيلاً للنائب العام، فقد كان «إسماعيل صدقى» طرازًا خاصًا من «الحكام المستبدين»، عطل الدستور، وحل مجلس النواب، وكون حزبًا بناءً على طلب «السراى الملكية»، وزيف انتخابات سنة ١٩٣١ م، ولذلك لم يفتر الحكيم أن يشر إليه على لسان «صاحب المعالى» فى الحوار التالى والذى يفيض بالسخرية من الديمقراطية المصرية وهجاء رجال السياسة وأساليبهم الملتوية فى الوصول للحكم:

صاحب الدولة: اسمع يا باشا! .... ألا يكون دخولنا الجنة قد وقع على طريقة دخولنا البرلمان سنة .....!!

صاحب المعالى: كنت أصدق ذلك، لو كان انتخاب أهل الجنة قد كان بوساطة رجال إدارة، وعمد، وخفراء، كالذين كانوا فى الدنيا تحت سلطة دولتك ......

صاحب الدولة: صدقت .. انتخابات أهل الجنة لا بد أن تكون مضبوطة تكون ...

صاحب المعالى: مضبوطة!! .. وا فرحتاه!! .. نحن ـ أول مرة ـ إذن.. ننتخب انتخابًا صحيحًا فى شىء ما.)

ـ انظر توفيق الحكيم: شجرة الحكم، ص ٣٨ ونتذكر على الفور بالانتخابات لمجلسى الشعب والشورى عام ٢٠١٠م والتى حركت النار من تحت الرماد، ليخرج الشعب المصرى الثائر فى ثورة التحرير ٢٥ يناير ٢٠١١م ويخلع النظام الفاسد.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ٤٤ ـ ٤٥ .

كما أن «الأحزاب» ـ فى رأى الحكيم ـ تفتقد أهم مقومات قيامها

[إن كلمة أحزاب ـ كما تفهم فى مصر ـ تطلق فى الحقيقة على سبيل التجوز، إذ ليس فى مصر حزب بالمعنى الحقيقى لكل حزب كما تفهم وتستعمل فى النظم الديمقراطية الصحيحة: .. إنما فى مصر فرق منفصلة تسمى أحزابًا لا هَمَّ لكل فرقة من هذه الفرق إلا توزيع المقاعد البرلمانية، والحصول على المناصب الوزارية وتنظيم حركة (تذاكر) الانتخابات.] (١)

ويسخر الحكيم أيضًا من «الأحزاب السياسية» بتشبيهها (بالعشة) فيقول:

[صاحب الدولة: كنت فى مصر، رئيسًا للوزارة، وصاحب حزب من أقوى الأحزاب، بنيته بيدى فى أقل من شهر!...

الحورية الثانية: صاحب حزب؟!.. ما هو الحزب؟ .. أهو (فيللا) أو (عمارة)؟

الحورية الأولى: كلا أيتها البلهاء! .. بل هو (عشة فى رأس البر)، فهى وحدها التى يمكن أن تبنى فى أقل من شهر!.] (٢)

ومن الديمقراطية المزيفة عند الحكيم تهالك «رجال السياسة» من وزراء ورؤساء وزارات وحزبيين، على «مقاعد الحكم ومغانمه»، فرئيس الوزراء عنده [.... هو رئيس الحكومة الآمر الناهى.. الذى يعين ويفصل ويحيل إلى المعاش بقرار من مجلس الوزراء، ويعطى ويمنع ويتصرف فى الميزانية والمصاريف السرية، ويتزاحم حوله ذباب المحاسيب والمقربين، ويجتمع ببابه فريق العساكر والمخبرين، وتتقدم سيارته «الموتوسيكلات».](٣)

ونجد فى المشهد الثانى من «شجرة الحكم» حوارًا بين الزعيم مصطفى النحاس رئيس حزب الوفد، ومكرم عبيد سكرتير عام الحزب ووزير ماليته فى كل

---

(١) انظر رأى توفيق الحكيم فى الأحزاب المصرية فى مسرحية: تحت شمس الفكر، مكتبة الآداب، القاهرة، بدون تاريخ، ص ١٩٢ ـ ١٩٣.

(٢) توفيق الحكيم: شجرة الحكم، ص ٣٤.

(٣) نفس المصدر السابق، ص ٣٤ .

«الوزارات» التى سبقت انفصاله عن الحزب.. فهما يقرران أن حزبهما يمثل «الأغلبية المطلقة» (1) ويقول الزعيم: [.. ولكننا نحن لم نكن مصلحين اجتماعيين ولا اقتصاديين، نحن لم نكن غير قادة ثورة سياسية، وزعماء جماهير ولا شىء غير ذلك....](2)

ونجد الحوار التالى على لسان «الزعيم» يطرح نوعًا من «التفكير المثالى» يحاول أن يفصل بين «المبادئ السياسية القويمة» وبين «أساليب العمل السياسى نفسه»، ومن ثم يرى أنه كان من الأفضل «لحزب الأغلبية» أن يتنحى عن «حكم البلاد»:

[الزعيم: لقد كان ينبغى لنا أن نقول للوطن بعد أن جئناه بوثيقة حريته: أيها الوطن، إليك ما استطعنا أن نعطيك بعد جهادنا الطويل، فاحكم الآن نفسك طبقًا للمبادئ التى غرسناها فيك ... أما نحن فليس لنا بعد اليوم مطمع، وسنبقى بعيدًا عن الحكم وعن الخلافات والمآرب والمنازعات.] (3)

ثم يشرع «الزعيم» فى الهجوم على طبيعة "النظام الديمقراطى" باعتباره المسئول عن «أخطاء الحكم»:

[الزعيم: ولماذا كان يكثر عدد خصومنا ونحن فى الحكم؟ .. لأننا كنا نرتكب أخطاء، لقد كنا ننسى أنفسنا على الكراسى، فتمتد أيدى المنتفعين والمستغلين إلى جيوبنا دون أن نشعر، فكثرت المحسوبية والوصولية.......... وسقانا المريدون والمغرضون خمر الغرور، باسم كلمة «الأغلبية المطلقة»، فكدنا ننزلق إلى حكم الطغيان.] (4)

---

(1) نفس المصدر السابق، ص ٥٧.

(2) نفس المصدر السابق، ص ٥٩.

(3) نفس المصدر السابق، ص ٥١.

- ونشير إلى أن هذه الفكرة من الحكيم تتعارض مع «المبادئ الديمقراطية» التى تقضى بأن يتولى الحكم «زعيم الحزب الحائز على أصوات أغلبية الشعب وتأييده».

(4) نفس المصدر السابق، ص ٥٧.

وفى المشهد الثالث من «شجرة الحكم» تصبح «الديمقراطية» فى نظر «حارس التحف» صندوقًا يحرسه ويضع مفتاحه فى جيبه دون أن يفكر حتى فى فتحه ليرى ما فيه:

[ومَنْ قال لك إنه ينبغى لنا أن نفتح صناديقنا لنرى ما فيها؟ لقد كان يقال إن فى هذا الصندوق جوهرة على أن أحرسها وهذا يكفى!.] (١)

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٥٧ ـ ٥٨ .

الفصل الخامس

الحرب والسلام The War and Peace

المبحث الأول: الاستفهام عن مسألة الحرب والسلام فى مسرحية «رسول من قرية تميرة للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام» لمحمود دياب

يتناول محمود دياب «الصراع المصرى الإسرائيلى» فى «تميرة» بوعى كامل للقضية وإيمان عميق بها مجسداً فى داخلنا الصراع الأكبر حول اغتصاب «الصهيونية» ومعها «الإمبريالية» للأرض العربية من خلال صراع داخل قرية «تميرة» التى تعد ـ كما وضعها محمود دياب نموذجًا لقرى مصر ـ ، هذه القرية علاقتها بالعالم الخارجى المؤثر فيها تتمثل فى «أتوبيس الأقاليم» الذى يتوقف لحظات عند مشارفها، وجريدة ذات قارئ واحد أحمد أبو عارف مثقف القرية الوحيد وأيضًا «راديو محروس «الذى ينطق كلمة ويتعطل عشرة نتيجة لقدم البطاريات.

منذ البداية تتضح القضية، فما يلبث الصراع الرئيس فى المسرحية أن يطفو على وجه الأحداث، والصراع هنا متمثل فى «اغتصاب الحاج: دسوقى» ـ الرجل الثرى ـ لفدان «فكرى أبو إسماعيل» الذى يمثل نصف أرض أبناء أخيه مستخدمًا كل حيل «الزيف» و« التزوير» لإثبات ملكيته للفدان، مدعيًا أن أخاه قد باع له الفدان قبل وفاته مما يجعل فكرى الشاب المصرى المسالم يسأل عن الدافع الذى يجعل عمه طامعًا فى فدانه بالرغم من ثرائه.

[فكرى: غريبة .. إيه اللى يخلى عمى، أخو أبويا، يعمل كده دى أحسن أطيان البلد ملكه، مش لاقى اللى يزرعها والفلوس عنده بالكوم.. يعنى مش محتاج، إيه اللى يطمعه فى أرضنا.] (١)

والإجابة عن أسئلة فكرى هذه يلخصها أحمد أبو عارف الذى يعيش فى القرية ويعرف أسرارها أكثر من أى شىء آخر:

[ابو عارف: قطع دا راجل ما بيستحيش .. كرشه أوسع من الأطلنطى .. مسك الجمعية الزراعية مص دمها كل شهر والثانى هابشله قيراط من واحد، مش مخلى حتى ولاد أخوه اليتامى اتدور عليهم.

عائشة: مش عارفة هو ليه كده.....؟

أبو عارف: لا بيخاف من ربنا، ولا بيشبع .. رجل إمبريالى ميه فى الميه.] (٢)

واضح من الحوار السابق الربط بين «الإمبريالية» و«الصهيونية» وبين الحاج دسوقى المستغل المزور، نفس ما حدث فى «فلسطين» على مستوى القضية الكبرى، حدث فى «تميرة» على مستوى الصراع الداخلى الناتج عن اغتصاب أرض بدون حق، والتزوير فى القضيتين يكاد يكون واحداً. وفى مقابل دسوقى يقف فكرى وأخوه حامد وحدهما.

وليس غريبًا أن يكون فكرى أبو إسماعيل المدافع عن أرضه داخل القرية هو نفسه «المناضل لتحرير الأرض» الأم على الجبهة، فتحرير الأرض خارجيًا مقترن بتحرير الإنسان داخليًا والعكس صحيح.

وتتشابك خيوط الصراع ففى الوقت الذى يحارب فيه فكرى من أجل تحرير الأرض فى معركة أكتوبر ١٩٧٣م يكشر «الحاج دسوقى» عن أنيابه ويشرع فى الاستيلاء على فدان أخيه وتقليع ما فيه من زرع فيتصدى له «حامد أخو فكرى»،

---

(١) محمود دياب: رسول من قرية تميرة للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام، روايات الثقافة الجديدة ـ القاهرة، يونيه سنة ١٩٧٥م، ص ١٦.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ١٧ ـ ١٨.

ففى حين يقف فكرى على الجبهة الخارجية يحمى حامد الجبهة الداخلية متصديًا لوحشية «عمه» التى لا تختلف عن «وحشية العدو الخارجى»، فهما وجهان لعملة واحدة، فالمعركة التى يخوضها فكرى ليست من أجل تحرير الأرض فحسب بل من أجل التحرير العام للأرض من مغتصبيها، وتحرير الإنسان من الجهل والخوف، وتحرير المجتمع من الفساد وهى معركة أيضًا من أجل الجميع وهذا ما يعيه جيدًا مثقف القرية أحمد أبو عارف:

[أبو عارف: انتى عارفة هما بيحاربوا ليه.. بيحاربو عشانك آنت وعشان سعدية وسطوحى وبرعى العيان المديون ده.. عشان نقدر كلنا نعيش بنى آدميين أمال هيه حرب تحرير ليه.. تحرير آرض وبس.. اوعى حد يكون فاكرها كده.] (١)

ولعل محمود دياب أراد أن يوضح أن المعركة على الجبهة الخارجية - الموازية والمعادلة أيضًا للمعركة على الجبهة الداخلية - غير متكافئة الأطراف «فإسرائيل» المعادلة للحاج دسوقى - تساندها الإمبريالية الأمريكية - كمساندة المرتزقة والإرهابيين للحاج دسوقى. وأمام إصرار حامد على موقفه يقرر الجميع الوقوف بجانبه مجريين الحل السلمى الذى يرفضه حامد لمعرفته التامة بطباع عمه وعلى الجانب الآخر - فى أرض المعركة - تحدث ثغرة الدفرسوار وهى النقطة أو القاعدة التى اختارها محمود دياب لينطلق منها وهى مباحثات الكيلو ١٠١ لوقف إطلاق النار ليسأل مستفهمًا ومحذرًا ماذا بعد الحرب؟ وماذا بعد وقف إطلاق النار؟

تحدث «ثغرة الدفرسوار» على صعيد الصراع فى الخارج فيجد دسوقى فيها مادة خصبة على صعيد الصراع فى القرية فيروج الإشاعات أن "العدو الإسرائيلى" استولى على «الإسماعيلية والسويس»، وأن الدول الكبرى تدخلت لوقف القتال قاصدًا «إثارة البلبلة» التى تعمل على إلحاق هزيمة معنوية وإحباط داخلى حتى يتمكن من القضاء على «المعارضة المتكونة» ضده تعاطفًا مع أبناء أخيه.

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٥٢.

وبعد أن يشعر دسوقى بأن الرأى العام فى القرية بدأ يقف ضده، يحاول أن يداهن الجميع بالكلمات والشعارات ويدعى أنه لا توجد أى مشكلات بينه وبين أبناء أخيه ـ اتجاه للحل السلمى بعد شعوره بالخطر ـ إنه ينتظر لحين عودة فكرى للتفاهم فى موضوع «الفدان» ـ أسلوب استعمارى بحت ـ ولكن يبرز هنا دور المثقف أحمد أبو عارف الذى يفضح محاولاته الملتوية دائمًا، ومع ذلك يريد محمود دياب الضغط على المتلقى بإبراز عجز «المثقف» فيسأل أبو عارف مستفهمًا عن سر وقوف أمريكا مع إسرائيل؟!

[أبو عارف: اللى نفسى أفهمه بلد زى أمريكا تقصد إيه من عمايلها دى.. عماله تدى الصهاينة أسلحة من غير حساب عشان تحاربنا. إيشى فانتوم.. وإيشى دبابات بتشوف وتسمع.. ومدافع تضرب لوحدها ونابلم وبلا أزرق.. وترجع تقولك عايزة السلام فى المنطقة. طب تيجى إزاى دى بالزمة مش حاجة تمخول.] (١)

تزداد التساؤلات ـ تحت التعتيم الإعلامى وعزلة القرية ـ لماذا وافقنا على وقف إطلاق النار؟! وهل الحرب انتهت؟! ومالها ومالنا أمريكا؟! ويصل الصراع إلى ذروته مع الأزمة الكبرى هى استشهاد فكرى فى أرض المعركة، وهذه الأزمات لم تكن إلا كبوة شديدة الوقع أتى بعدها الانفراج بإصرار القرية على مواصلة المعركة معتمدين على أنفسهم دون الاستعانة بأى مدد خارجى ومما قوى عزيمتهم عائشة التى تكشف عن شعرها وتخرج منديل فكرى ضاربة عرض الحائط بكل التقاليد القروية التى تمنع المرأة من الاعتراف بحبها وإعلانه مستغلة حالة الضعف العام والانهيار المعنوى الذى تعيشه القرية معلنة أنها أحبت بطلاً لم يخف يومًا وحبه وسام على صدرها وشرف كبير لها.

أثارت كلمات عائشة الحمية فى نفوس «أهل القرية»، فأقل ما يقدمونه لبطل مثل فكرى أبو إسماعيل وأمه هو الوقوف فى وجه الحاج دسوقى واسترداد الفدان بالقوة:

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٨٨ .

[عائشة: والجدعان خلصوا من البلد.. خلصوا يا محروس.. خلصوا يا متولى..
دى تميرة كلها رجالة، فكرى كان دايمًا يقولها.. تميرة كلها رجالة..
رجالة.. رجالة.

سطوحى: احنا قاعدين ليه.. ما تقوموا.

الفلاح الأول: كل واحد يجيب فاسه وييجى يا ولاد.] (١)

ويختتم محمود دياب المسرحية بجملة على «لسان جابر» أحد مجندى القرية معلنًا فيها أن الحرب لم تنته عند مرحلة فض الاشتباك ووقف إطلاق النار، ولكنها مستمرة .. وسوف يتحقق النصر إذا حررنا إرادة الإنسان فى الداخل، ويقف المجموع مع حامد ضد دسوقى وهو بداية تحرير الإرادة وتحرير الإنسان من الجهل والخوف وهذا هو المحك الرئيس فى تحرير الأرض من الخارج:

[صوت جابر: اوعى تفتكر إن الحرب خلصت.. هيه ما خلصتش يابا هيه فى
إجازة مش أكتر من رأى الواد حسان اللى معاى.. وكل الولاد اللى
هنا بيقولوا احنا حنحارب تانى.. ياريت يابا.. ياريت يابا. (٢)

المبحث الثانى: محاكمة صانعى الحروب

فى مسرحية «القنبلة الثالثة» يتناول الفصل الأول الاستقبال الحافل لبطل «هيروشيما» بول تيبتس القاتل الذى استطاع بقنبلته أن يقضى على «مائة ألف» إنسان مرة واحدة فى هذه المدينة اليابانية عدا ما خلفه من تشوهات وأمراض وأوبئة ودمار ويُستَقْبَل القاتل بالورود فى حفل عائلى يجمع الزوجة والأم والقسيس ثم يتوافد بعض الأصدقاء للتهنئة، بعد الاستقبال الرسمى والشعبى الذى لقيه فى المطار.

وعلى عكس «البهجة» التى تسود الجميع يبدو «القسيس» مهمومًا وكأنه يمثل الضمير الإنسانى الكامن الذى سيتكشف شيئًا فشيئًا مع ازدياد أزمة القاتل. وحين يتساءل «الأب» عن السؤال الذى يحير البشرية كلها عن الدافع وراء إلقاء

(١) نفس المصدر السابق، ص ١٤٨.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ١٤٩.

القنبلة الذرية على «هيروشيما» يجد ردًا فيه من الإدانة أكثر مما فيه من الدفاع، يأتى ذلك على لسان جونسون عضو مجلس الشيوخ السابق:

[جونسون: ...... قلت إن كل الدول ستخرج ضعيفة...... وسينتج عن هذا وضع جديد فى آسيا وإفريقيا.

الأب: ما الوضع؟

جونسون: ستحاول شعوب هذه المنطقة أن تتحرر من سيطرة الدول المستعمرة وعندئذ يكون هناك فراغ فى المنطقة. هذا الفراغ يجب أن نملأه نحن الأمريكيين. (١)

وبينما يتلقى «القاتل» = بول تيبتس التهانى والبرقيات، إذ ببرقية تخرج على الإجماع، إنها برقية "احتجاج" على هذا العمل الوحشى:

[إننا متألمون أشد الألم للعمل الذى قمتم به، وإننا نحتج أشد الاحتجاج على هذه الوحشية التى تسببت فى قتل آلاف الضحايا] (٢)

ويشعر المرء بالارتياح لارتفاع أصوات معارضة لهذه البشاعة، لكن هذا الشعور سرعان ما يتلاشى حين تعلن أن البرقية من «جماعة الرفق بالحيوان» بما فى ذلك من معان، فقد وجد الحيوان مَنْ يدافع عنه، ذلك لأن القنبلة لم تقتصر على البشر فحسب بل لا بد أنها شملت الحيوانات فى مدينة "هيروشيما" اليابانية، ولم يجدْ الإنسان جمعية تدافع عنه وعن حقوقه الآدمية، بل إنه لم يصل إلى حد المساواة بالحيوان، فقيمته فى نظر هؤلاء المتوحشين أدنى من ذلك.

ويحكى بول تيبتس نفسه هذه الجريمة البشعة، حيث وصل بطائرته إلى المدينة فى الساعة الثامنة صباحًا والناس نيام لا يدرون أن هذا المصير ينتظرهم:

---

(١) مصطفى مشعل: القنبلة الثالثة. الكتاب الماسى. العدد ١١٦. القاهرة. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر. بدون تاريخ، ص ١٥.

(٢) نفس المرجع السابق، ص ٢٠.

[بـول: ونظرنا إلى اللهب. وكانت قوته مائة مليون درجة مئوية.. وشهدنا نحن الاثنى عشر شخصًا ـ الذين كنا فى الطائرة ـ نهاية مدينة كاملة.. ومصرع جميع سكانها.](١)

ويدور الفصل الثانى فى مستشفى قريب من «هيروشيما اليابانية» فى جو يعكس عمق الإحساس بالألم، وبالرغم من مضى أكثر من ستة أشهر على وقوع الكارثة إلا أن الخوف من «الإشعاع» يلاحق الجميع، وقد كثرت «سرطانات الدم» ونقص «كرات الدم البيضاء» بينما أصيب مَنْ فقدوا أهلهم وذويهم بفقد عقلهم أيضًا.

ولأن بول تيبتس ظل يعيش فى كوابيس لا تنتهى، فقد قرر الأطباء إرساله إلى «هيروشيما» لعل فى ذلك ما يساعد على شفائه. وها هو فى المستشفى بحجة أنه يؤلف كتابًا عن مأساة «هيروشيما». لكنه يواجه «بآثار فعلته البشعة»، ويسمع القصة من المرضى، وشهود العيان فيتأثر بما يحكى فيضطر إلى الكشف عن حقيقة هويته من أنه هو الكولونيل بول تيبتس الذى ألقى قنبلة "هيروشيما" ويشعر بالندم الشديد وفقدان احترامه لنفسه. فأزمته بدأت ولن تنتهى، وهو يؤكد ذلك للطبيب الذى أراد أن يخفف عنه بقوله إنه لا إرادة له فى ذلك فالقرار قرار الكبار.

لكن بول تيبتس يشعر بالكذب حتى فى التقرير الطبى الذى أرسله به الأطباء إلى «هيروشيما» [ليشاهد الأماكن البعيدة عن مركز الانفجار التى لم يصبها ضرر كبير حتى يكون الواقع أرحم من خيالاته، وبذلك يمكن علاجه من عقدته.](٢)

لقد رأى بول تيبتس الحقيقة أبشع من الخيال، إنه يشعر بالنار تحرقه مثلما حرقت ضحاياه. إن أبشع عقاب له هو حياة الفزع الدائم من هول الجريمة ...... لقد شعر المرضى فى هيروشيما بذلك، بل شعروا أنه ضحية مثلهم:

[مريضة ٢: أيها الإنسان إننا لا نكرهك.... بل إننا نسأل الله أن يغفر لك ما فعلت ويهب لك «السكينة والرحمة.»... فأنت أخ لنا نحن المعذبين.] (٣)

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٢٧ .

(٢) نفس المصدر السابق، ص ٥٢.

(٣) نفس المصدر السابق، ص ٥٧.

وفى الفصل الثالث نرى زوجته وقد قررت تركه لأنها لم تعدْ تحتمل حديثه عما شاهده فى اليابان، ولا أفعاله، حيث همَّ بقتلها ذات مرة... ونرى الأمر وقد انقلب رأسًا على عقب، فالشعب الأمريكى الذى استقبله بالورود استقبال الأبطال أصبح يرى فى عمله هذا جريمة دنست شرف أمريكا وراح يحمله المسئولية وحده. وقد أصبح يثقله أيضًا عدم انتقام الناس منه فى اليابان، بل أكثر من ذلك أنهم يطلبون له الرحمة والغفران.

لقد أصبح يصرخ ويهذى فى الليل، وازدادت كوابيسه للصور التى يراها، وقد سجلت له زوجته هذا الصراخ فى منامه:

بول: (تسجيل) آه..... آه..... إننى ضائع..... ضائع.... انظروا ها هى هيروشيما ..... إنها تحترق ..... الناس.... الأطفال.... إنهم يموتون كالذباب .... ألف ..... ألفان ..... ثلاثة آلاف عشرة آلاف.......... (1)

وتتكشف الحقيقة التى يريد أن يقولها المؤلف، وهى أن بول تيبتس لم يصبْ بالجنون، وإنما هو إنسان صحا ضميره بينما راح المجرمون الحقيقيون يخفون آثار الجريمة، أما هو فقد رأى طريق الخلاص فى أن:

[أشرح للناس الفظاعة التى ارتكبناها فى هيروشيما ونجازاكى .. أن أحذرهم من المستقبل الرهيب الذى يهدد الإنسانية كلها بسبب الذرة.] (2)

إن صحوة ضمير بول برغم بشاعة جرمه يجعل زوجته وأمه تدركان [أن المجرمين الحقيقيين هم الذى يريدون وضعه فى مصحة وأنه لا مفر من ذلك: لا .. لن تكتموا صوتى... سيعرف العالم كله يومًا ما قصتى... سيعرف أننى لست مجنونًا... وإنما أنا حطام إنسان يحاول أن يكفر عن جريمة الجنس البشرى كله.](3)

---

(1) نفس المصدر السابق، ص ٦٦ ـ ٦٧.

(2) نفس المصدر السابق، ص ٦٧.

(3) نفس المصدر السابق، ص ٨١.

وبينما يمسك به المرضون ويلبسونه القميص يصيح فيهم:

[أيها السفاحون.. أيها المجانين.. كفى ما حدث.. كفى.. لا تلقوا القنبلة الثالثة.] (١)

المبحث الثالث: الحرب الباردة فى مسرحية «أشواك السلام» لتوفيق الحكيم

فى مسرحية «أشواك السلام» يعجب «الشاب الدبلوماسى» ابن «محافظ الغربية » = يرمز لساسة المعسكر الغربى، «بابنة» محافظ الشرقية = يرمز لساسة المعسكر الشرقى، وما بينهما من سوء ظن واتهامات متبادلة إنما هو تصوير للحرب الباردة بين المعسكرين.

يجعل الحكيم الشاب الدبلوماسى متحمسًا للسلام، يؤمن بأن عمله رسالة إنسانية سامية وليس وظيفة يرتزق منها.. وجعله يمثل بلاده فى مؤتمر السلام الدولى بجنيف، حيث أعد مذكرة مهمة وضع فيها كل خبرته على أمل أن تنجح فى إقرار السلام بين المعسكرين، وقد قرر أن يعتزل وظيفته فيما لو نجح فى مهمته ليتفرغ لتربية «حمام السلام».

وبعد أن يقدم «الشاب الدبلوماسى» مذكرته لمؤتمر السلام يتزاحم حوله الصحفيون يهنئونه بنجاحها وإجماع ممثلى الدول على الترحيب بها، فيذكرهم بأن المؤتمر لم ينته بعد، وأن وزيرى خارجية المعسكرين الكبيرين «الشرقى ـ الغربى» سيوزعان بعد قليل مذكرتين مهمتين يردان بهما على مذكرته. ويسألونه عن سر نجاح المؤتمر فى رأيه فيقول:

[لا يوجد سر.. الشعوب تريد ذلك.. كل الشعوب تريد السير فى الطريق إلى السلام.. لا بد إذن أن تصل.. هذا طبيعى.. العكس هو غير الطبيعى.. أن تسير الشعوب فى هذا الطريق ولا تصل... لماذا؟ .. لماذا؟.] (٢) وتأتى الإجابة على لسان الصحفى الثانى قائلاً:

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٨٢.

(٢) توفيق الحكيم: أشواك السلام، مكتبة مصر، القاهرة. د.ت، ص ٧٧ ـ ٧٨.

[لأن هناك دائمًا عوائقًا وأشواكًا فى الطريق إلى السلام]. (١)

وهذه العوائق والأشواك لا يمكن أن تكون من صنع الشعوب فيما يرى الدبلوماسى الشاب الذى يعتبر نجاح المؤتمر خطوة مهمة نحو أمن الإنسان.. إنها نقطة تحول فى تاريخ الإنسانية، كاكتشاف الذرة والصواريخ والسفر إلى القمر.. بل لعلها أن تكون الأجدى والأسهل:

[أليس من العجب أن يسير الإنسان فى الفضاء نحو القمر، ولا يسير فى الأرض نحو السلام..؟ أيهما أصعب.. وأيهما أدعى إلى تفكير الأول؟!!.](٢)

وتوزع المذكرتان المنتظرتان، فإذا فيهما القضاء على كل أمة، [فكل من المعسكرين يتهم الآخر بالاستعداد لإثارة الحرب. وكل منهما يشير إلى وثائق تحت يده وصور فوتوغرافية استطاع أن يحصل عليها، لأسلحة سرية مدمرة .....] (٣)

ومخابرات كل من المعسكرين «الشرقى ـ الغربى» هى التى حصلت على تلك الوثائق والصور.... ويرى الدبلوماسى أن هاتين المذكرتين تدلان على أن: [كلا من الطرفين قد صنع للآخر صورة مثيرة بغيضة..........] (٤) فألقت بذلك أشواكًا فى طريق «السلام».. وليس من السهل إزالة هذه الأشواك لأن الطريق إلى السلام هو فى القلب... وما أصعب إزالة شوكة من داخل القلب هل يمكن انتزاع حصاة من القلب دون أن يسيل دم؟! (٥)

إن منبع الأزمة كلها فى رأى الشاب الدبلوماسى هى [أن الشعوب تحب وتسالم والقادة يفكرون ويدبّرون، والتفكير عندهم يؤدى إلى الحذر والريبة واتخاذ التدابير .. والتدابير تورط فى أخطاء. والأخطاء تفسد جو الصفاء (٦) ولا حل

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٧٨.
(٢) نفس المصدر السابق، ص ٧٩ .
(٣) نفس المصدر السابق، ص ٨١ ـ ٨٢ .
(٤) نفس المصدر السابق، ص ٨٣.
(٥) نفس المصدر السابق، ص ٨٤.
(٦) نفس المصدر السابق، ص ٨٦.

عنده إلا بأن [نطوى أولاً هذه الصفحة من تاريخ العلاقات الإنسانية هذه العلاقات الإنسانية يجب أن تبنى من جديد، على أساس جديد، بتفكير جديد، يليق بعصر جديد.] (١)

ويعود الشاب الدبلوماسى ليؤكد هذه المعانى نفسها فى تعليقه على فشل مهمته السياسية فيقول: [خاب أملى إلى حد كبير.. ماذا نفعل إذا كانت الشعوب فى وادٍ والقادة فى وادٍ آخر.. الشعوب تريدُ الحياة ببساطة والقادة يريدون تعقيد الحياة.] (٢)

(١) نفس المصدر السابق، ص ٨٧.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ١١٠.

ولا شك أن سوء الظن المتبادل بين ساسة المعسكرين الغربى ـ الشرقى من أهم أسباب التوتر الدولى الذى يهدد السلام العالمى، ويتفق مع توفيق الحكيم فى هذه الفترة من كبار المفكرين الغربيين من دعاة السلام العالمى وعلى رأسهم الفيلسوف الإنجليزى برتراند راسل الذل ألح عليها فى مواضع عديدة من كتاباته منها: قبل أن يتفتح الطريق أمام أى تعاقدات أو احتياطات عالمية يجب التوصل إلى شيئين: أولهما أن تُتبين الدول البالغة القوة أن أهدافها، مهما تكن، لا يمكن أن تتحقق بالحرب والثانى، وهو نتيجة لهذا الإقناع الشامل، أن تزول الريبة عند كل من الجانبين أن الجانب الآخر يستعد للحرب. انظر برتراند راسل: صورة من الذاكرة ومقالات أخرى، ترجمة: أحمد إبراهيم الشريف. مراجعة د/ زكى نجيب محمود، (الألف كتاب ٤٧٥ ـ دار الفكر العربى، القاهرة، سنة ١٩٦٣م، ص ٢٥٦.

الفصل السادس

أحلام الوحدة العربية The Dreams of Arab Unity

تمهيد:

القومية العربية غريزة الدفاع عن النفس لا تستيقظ إلا عندما يدهم العرب الخطر ويحيط بهم، هذه الغريزة [تستيقظ على الخطر فتوحى بالعمل والتضحية ولكنها توحى بالأدب الحى الخالد.] (١)

وإذا أردنا أن نعرف متى تكونت القومية بالمعنى الدقيق لكلمة "القومية" [فينبغى أن نردها إلى ظهور الإسلام، فالمكون الحقيقى للوحدة العربية بجميع أنواعها وفروعها، الوحدة السياسية والاقتصادية والاجتماعية واللغوية. أيضًا، إنما هو النبى ﷺ.](٢).

وبعد وفاة النبى - ﷺ - تمت وحدة الجزيرة العربية، ووجدت قومية عربية منظمة لها قانونها وهو القرآن الكريم، ولها نظامها السياسى الذى يقوم على ما دعا إليه القرآن الكريم من العدل والإنصاف والمساواة بين الناس.

المبحث الأول: قيادة مصر للوحدة العربية

فى مسرحية «النسر الأحمر» نجد صلاح الدين يعمل جاهدًا على «توحيد الأرض العربية»، بإعداد «جيش قوى»، و «توحيد مصر وسوريا وبلاد الشام»،

(١) إبراهيم الحلو: كفاح القومية العربية فى القرن العشرين. مكتبة حسين الثورى. دمشق. بدون تاريخ. ص ١٧.

(٢) د/ طه حسين: حديث الشعر والنثر. دار المعارف. القاهرة، الطبعة الأولى، سنة ١٩٣٦م، ص ٢٣ - ٢٤.

والسماح للفلاحين والحرفيين والطلاب والعلماء بالانضمام إلى الجيش:

[صلاح الدين: سأشرع منذ الساعة فى إعداد الجيش لتحرير الأرض العربية.

محمود: إن شاء الله.

صلاح الدين: سأوحد مصر وسوريا وبلاد الشام.

عادل: إن الوحدة قلعتنا.

محمود: وحد كل بلاد العرب لأن الوحدة قوتنا.

صلاح الدين: سأعد الجيش بتدريب يومى جاد.. كى يصبح أهلاً ليجاهد... وأضم إليه الفلاحين ومَنْ يرغب من أهل الحرف أو الصناع أو الطلاب أو العلماء أولئك هم أصحاب البلد.] (١)

وفى مسرحية «أسر لويس التاسع» نشاهد فى المنظر الثانى من الفصل الأول «فاطمة المصرية» «وزوجها إسماعيل» يسترجعان ذكريات «الحملة الصليبية» السابقة على حملة لويس التاسع، وكيف برزت «قوميتهما العربية» أمام جبروت الصليبيين حتى دحرتهم «جيوش مصر» و«أمراء الشام» مجتمعة، وبذلك تمكن المؤلف من إحياء ما يسعى إليه العرب قاطبة ألا وهو وحدتهم الغالية التى تصبح حقيقة واقعة أمام «المحن»:

إسماعيل: لعل إمدادات قادمة إلى جيش السلطان الراحل. فإنه مخيم هنا منذ أخذ يدبر للقاء العدو، ويجمع ما استطاع من الجند.

فاطمة: وربما كانت هذه الإمدادات من الشام.

إسماعيل: ربما، فلست أنسى يومًا كان السلطان الراحل والد الملك الصالح مخيمًا فى انتظار لقاء العدو، فجاءت جيوش الشام، لتقف إلى جانب مصر فى محنتها.

---

(١) عبد الرحمن الشرقاوى: صلاح الدين، النسر الأحمر، دار المعارف، الطبعة الأولى، القاهرة، سنة ١٩٧٦م، ص ٥٢.

فاطمة: لا أنسى ما حييت وجه المعظم عيسى صاحب دمشق، ولا الأشرف موسى صاحب ديار الجزيرة، ولا وجه أمراء حلب وحماه ودمشق.]

إسماعيل: لقد وقف أولئك الأخوة صفًا واحداً، لم يجد فيه العدو ثلمة يوهن بها قوى هذه الوحدة.

فاطمة: وكان ذلك سر انتصارنا يا إسماعيل] .(1)

وكان جميلاً من كُتَّاب المسرح المصرى أن يعمقوا «قيادة مصر» حيال الوحدة العربية وقد وضحت هذه القيادة من خلال الحوار الذى دار بين لويس التاسع و«قواد جيشه» أثناء شرحه خطة القتال:

[لويس: كان من السهل علىَّ أن أذهب إلى بعض أجزاء الأرض المقدسة فأسترد بعض ما أخذه منا صلاح الدين، ولكننى آمنت بأنه لا بقاء لنا فى الأرض المقدسة إلا إذا استولينا على مصر، وأدخلناها فى حكمنا.

دى بوار: ذلك أيها الملك أمر يقدره التاريخ.

لويس: لقد استولى أجدادنا على بيت المقدس، ولكن صلاح الدين قد استعاده عندما تمت الوحدة تحت حكمه بين مصر والشام.

دانجو: إن موارد هذا البلد من المال والرجال تمد حكامه بقوة هائلة يستطيعون بها أن يطردوا الصليبيين مما يستولون عليه من ديار فلسطين.

لويس: والقاهرة لها نفوذ روحى فى بلاد الإسلام تستطيع به أن تؤلف حولها القلوب، وتجمع المسلمين على حرب أعدائهم.] (2)

وقد ترددت نفس المعانى السابقة بين «لويس »، ملك فرنسا و«ميسان» مبعوث المغول فى موضع آخر من المسرحية:

---

(1) د/ أحمد بدوى: أسر لويس التاسع: مطبعة الرسالة، القاهرة، سنة ١٩٦٠م، ص ٣٢.
(2) نفس المصدر السابق، ص ١٠١.

ميسان: إننا ندرك تمام الإدراك أن الخلافة العباسية ضعيفة واهنة.

لويس: وإن مثل هذه الخلافة لا تستطيع أن تصمد أمام هجماتكم العنيفة ولا بد أن تسقط قريبًا فى أيديكم.

ميسان: ولكن هذه الصلة الروحية التى تربط القاهرة ببغداد لا تدع مجالاً للشك فى أن مصر ستهب لحربنا.

لويس: أنا مؤمن بأن مصر لن تقف موقف المشاهد المحايد.] (١)

إن «لويس التاسع» ، وقواده وحلفاءه مقتنعون تمام الاقتناع برسالة «مصر»، نحو «الأمة العربية» وأرضها، ومن أجل هذا كانت حملات الصليبيين الأخيرة كلها تتجه إلى «مصر» بدلاً من «الشام»، وكانت حجتهم فى ذلك قيادة مصر الروحية للعالم العربى والإسلامى.

وكذلك «الاستعمار» الغربى الحديث الذى وجه ثقله نحو «مصر» وشعبها، فالحملة الفرنسية أتت على مصر أولاً عام ١٧٨٩م، ثم تحركت بعد ذلك إلى الشام، كما أن الاستعمار الإنجليزى تمكن من مقدرات مصر أولاً عام ١٨٨٢م، ثم بسط نفوده بعد ذلك على أجزاء شاسعة من الوطن العربى.

[**إسماعيل:** إذا سقطت مصر، سقطت فلسطين كلها فى أيدى الغزاة المعتدين وسقطت الشام، وامتدت الغارة إلى العراق.] (٢)

وتقول الملكة مارجريت لوصيفتها مارى بعد أن وصلها نبأ أسر المصريين لزوجها «لويس التاسع»:

[كنا نرى هذه الحرب لما بعدها، وأن الانتصار فيها أساس لانتصار شامل فى أرجاء العالم العربى] (٣)

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ١١٥.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ١٤١.

(٣)نفس المصدر السابق، ص ١٤٥

وفى مسرحية «محاكمة عم أحمد الفلاح» نجد شخوص المسرحية تتذكر انتصار «عم أحمد الفلاح» عبر عصور التاريخ، على قوى البغى المتمثلة فى الاستعمار الرأسمالى والاستعمار الاستيطانى فوق أرض سيناء والجزائر ومكة و«الجولان».

[حارب عم «أحمد» فى كل مكان فى سيناء والجزائر ومكة والجولان.. فكوا قيوده وحرروه.. وخلصهم زى ما خلصوه .. خلصهم من اللى كانوا فيه.. من الزمن خلصهم من التية .. واللى عاشوا سنين وسنين فاكرين إنه مفقود وبصوا لقوه قدامهم حى موجود.] (١)

وفى مشهد آخر من المسرحية نعرف كيف انخرط «عم أحمد الفلاح» فى سلك الفدائيين، وكيف حارب بشراسة دفاعًا عن «فلسطين»، فهو عربى يؤمن بحق العرب فى أرضهم وعليه أن يقاوم المستعمر ويطرده من جميع الأراضى العربية، كما أن «الأم» فى المسرحية ترمز إلى «الأمة العربية»، عليها أن تحميه وتدافع عنه، وتخفيه عن عيون أعدائه وأعدائها لذلك نراها تقدم بعض أبنائها للعدو أثناء البحث عنه بدلاً من «عم أحمد الفلاح» الذى أخفته فى دارها.

وعندما يعرج الكاتب على نكسة «يونيه ١٩٦٧م» وواقعها نشاهد «حكام إسرائيل»، وقد وهموا أنهم منتصرون، وكانت سياستهم إبادة كل مَنْ يعيش فوق تلك الأرض العربية، نجد «عم أحمد الفلاح» أفسد عليهم تدبيرهم دون أن يعبأ بسلاحهم الذى رصدوه لإبادة الشعب العربى فوق الأرض المغتصبة ونراه يدمر سلاحهم ويستل أرواحهم ويأسر جنودهم حتى تمكن من نشر السلام واستعادة أرض العروبة، فهو «رمز» للشعب المصرى الذى أخذ على عاتقه مسئولية الحفاظ على «الوحدة العربية» والدفاع عن كرامتها:

---

(١) د/ رشاد رشدى: محاكمة عم أحمد الفلاح، مختارات الجديد، العدد الأول، القاهرة، سنة ١٩٧٤م، ص ٢٩.

[فهو يسير من مكان لمكان ماددًا إيده بيضحك.. منتشى «فرحان فى جدة فى الرياض .. فى الكويت فى الخليج فى ليبيا فى الجزائر فى مصر فى تونس والجولان فى المغرب وفى لبنان فى كل بلد عربى رافع راية السلام.] (١)

المبحث الثانى: الفُرقة العربية (٢)

فى مسرحية «بالعربى الفصيح» يوضح المؤلف ما يحدث داخل «الاجتماعات والمؤتمرات العربية» من «خلاف ونزاع»، فبدلاً من فض النزاعات وحل مشكلات العرب الداخلية والخارجية، أصبح الخلاف على صغائر الأمور من خصائص العرب.

وقد أوضح المؤلف ذلك فى تكراره لجملة: [اتفاقنا الدائم، لا كلام فى السياسة لا كلام فى الدين لا كلام فى العرق أو فى الجنس أو فى الكرة]. والتى ترددت على ألسنة أبطال المسرحية على اختلاف جنسياتهم فى كل تجمع لهم يضمهم معًا، وبذلك منعوا الحديث فى كل ما يجمع العرب فى وحدة مترابطة «السياسة، الديانة، العروبة».

وفى المسرحية نجد الاجتماع الطارئ الذى عقده «الطلبة العرب» فى «لندن» لمناقشة قضية اختفاء زميلهم الفلسطينى فايز ليبتعدوا تمامًا عن القضية المطروحة ويتفرغوا «لجدال عقيم» يعكس مدى الاختلاف البيّن بينهم والاغتراب الفكرى والسياسى بين جنسياتهم العربية المختلفة.

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٤٧.

(٢) على الرغم من أن العالم يعيش «عصر التكتلات» التى تسمح له بالرقى والتفاهم وتبادل المنافع، إلا أن المنطقة العربية لم تستطع أن تحقق القدر الأدنى من "الوحدة" فى أى صورة من صورها سواء أكانت اقتصادية أم ثقافية أم سياسية، فلا بد إذن أن تكون هناك [رؤية جديدة للوحدة العربية تنتفى فيها المركزية السلطوية وتقوم على أساس مراعاة الاختلاف بين البلاد العربية واحترام التنوع والاحتفاظ بالخصائص الوطنية لكل بلد عربى فى إطار وحدة عربية شاملة].

ـ انظر: محمود أمين العالم: دور المثقف الآن ـ المأزق العربى ومواجهة التطبيع، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، العدد ٨٢ ـ القاهرة، ص ٢٥ .

[مصطفى: «نقر على المائدة» لو سمحتم سكوت يا إخوان عشان نبدأ الاجتماع (يسود الصمت تدريجيًا) بسم الله الرحمن الرحيم.. إخوانى

جاسر: أنت كنت بتسكتنا لأجل ما تتكلم وحدك؟

مغوار: (يرفع يده) نقطة نظام.

مصطفى: وأنتو بدكوا تتكلموا جميعًا فى نفس واحد؟

تمام: من حق الجميع يتكلموا.

مغوار: نقطة نظام.

سؤدد: دى تبقى فوضى.

مصطفى: كلكم هتتكلموا لكن بالدور.

صخر: شو الحكمة من إنك اللى ترأس الاجتماع.. حاطط طرطور على رأسك؟

جاسر: ليكن فى معلوماتكم أنى لن أسمح لأى حد مهما كان أن يترأسنى.] (١)

فى النص السابق نلاحظ مدى «الخلاف والنزاع» على صغائر الأمور وكأنهم اتفقوا على ألا يتفقوا، بل يصل بهم الأمر إلى تبادل الاتهامات واستخدام الألفاظ الضخمة مثل: «الديماجوجية ـ الشوفينية ـ الشعوبية» ـ لينسوا تمامًا القضية التى بسببها عقد «الاجتماع الطارئ»!!

[مصطفى: أؤيدك بشدة ومن تقاليدنا أن الكبير يتولى الرئاسة وبما أنى أكبركم

البعض: اقعد.. اسكت.. ديماجوجى.. شعوبى.. تصفاوى.

جاسر: أنا زهقت وقلقت وقرفت أنا منسحب نهائيًا.

ليث: هذه خيانة وتآمر على وحدة الصف.

عنتر: بل هذه عمالة.

---

(١) لينين الرملى: بالعربى الفصيح، ص/ ٣٢١.

أدهم: هذه شعوبية شوفينية. (١)

إن أزمة العرب الحقيقية تكمن فى "الفرقة"، و"فقدان الثقة" فى أنفسهم وفى قدرتهم على الحوار ومواجهة المشاكل وحلها وعرضها على الرأى العالمى بحقيقتها دون خوف أو حرج حتى يكسبوا مصداقيتهم أمام العالم [فاحترام العرب والثقة بهم فى الخارج يأتى بعد احترام العرب لأنفسهم والثقة بأنفسهم أولاً، فنظام العرب يحدده العرب وليس النظام العالمى] (٢)

إن العرب وعلى الرغم من إدراكهم لمشاكلهم يخافون (مواجهة حكامهم) بأخطائهم مما يدل على انعدام الوعى بطبيعة السياسة والحكم وبسبب وجود فكرة «قدسية الحاكم» منذ الخلافة الإسلامية على تنوعها إلى الآن. فالحاكم العربى ليس «رمزًا سياسيا» فحسب بل «رمزًا دينيًا». فكل «بلد عربى» تقدس حاكمها وكل حاكم عربى يتطلع لأن يكون قائد وزعيم الدول العربية، ونتيجة لذلك تنشأ الخلافات وتتعارض الآراء وتظهر «الفرقة العربية».

---

(١) نفس المصدر السابق، ص/ ٣٢٧ و«الديماجوجى»: هو الشخص الذى يريد كسب القوة والمساندة التاريخية من خلال مخاطبة عواطف الجماهير ونزعاتهم، وأصلها اليونانى: «قائد الدهماء» لمزيد من التفاصيل راجع: Chambers – 21st century dictionary – the living language. P: 253.
أمَّا قوله الشعوبية: فالأصل فى كلمة "شعوبية» المساواة بين شعوب الأمة الإسلامية فى جميع الحقوق والواجبات، وتطور مفهوم الكلمة بتقدم الزمن وأصبحت الشعوبية تعنى «العداوة للعرب» وكان أكثر الناس مناصبة لهم بالعداء: الفرس. انظر د/ محمد زغلول سلام: الأدب فى عصر العباسيين منذ قيام الدولة حتى نهاية القرن الثالث الهجرى - منشأة المعارف. الإسكندرية، د.ت. ص/ ٧٥ / ٧٦.
وقوله شوفينية هى اعتقاد غير عقلانى وخاصة إذا عُبِّرَ به بشكل عدوانى لإعلان شأن أمة أو نوع جنس. راجع: chambers – 21st century dictionary – the living language. P: 236.

(٢) حسن حنفى: الدين والثقافة والسياسة - دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة، سنة ١٩٩٨م، ص ١١٢.

ويوضح النص التالى خوف «العرب» من تلك «المواجهات» عن طريق عقد «بروفة» مناظرة بين «الطلبة العرب» فى «لندن» و"المذيع والمذيعة" المصريين اللذين يقومان بدور «المحاور الأجنبى» بعد اختفاء زميلهم الفلسطينى "فايز" ورغبة الطلبة العرب فى تصعيد الموقف ليصطدموا بالآراء الجزئية "للمذيع والمذيعة" فى فضح عيوبهم ومشاكلهم:

[عنتر: سؤال، لو كان اللى اختفى طالب أوروبى ـ ما كنتش إنجلترا قامت على رجل واحدة؟

المذيع: لو كان ألف واحد اختفى فى بلد عربى كان حد فيكم هيستجرا يفتح بقه؟!!

كنتم دولة عربية واحدة واحنا فرقنا شمل الحبايب؟ احنا اللى عملنا الانفصال بين سوريا ومصر؟ ومصر والسودان؟ وشمال السودان وجنوبه؟ وجنوب اليمن وشماله؟

دا الشىء الوحيد اللى اتفق عليه حكامكم رغم خلافهم هو قهر شعوب حضراتكم] . (١)

وفى ظل "الفرقة العربية" وعدم فتح قناة حوارية جادة بين العرب بعضهم البعض فقد [نسوا شعار أمة عربية واحدة ذات رسالة خالدة وعزّ الطموح العربى وغاب عن الذهن بطولات العرب وذكريات خالد بن الوليد.] (٢)

---

(١) لينين الرملى: بالعربى الفصيح، ص ٣٥٤ .

(٢) حسن حنفى: الدين والثقافة والسياسة، ص ١٠٦.

الفصل السابع

العولمة The Globalization

تمهيد:

إن موجة "العولمة" "Globalization"- وهى حركة دمج العالم اقتصاديًا وثقافيًا وسياسيًا - أخذت تزحف بقوة إلى المجتمعات، وتتجه نحو كل الثقافات، وتتغلغل إلى كل الاقتصاديات، وتربط كل زاوية من زوايا العالم القريبة والبعيدة ولقد كانت حركة دمج العالم موجودة من قبل، [بيد أن هذه الحركة أخذت تتسارع خلال التسعينيات بشكل خاص، مستمدة حيويتها من الثورة العلمية والتكنولوجية الراهنة، ومن التطورات المدهشة فى وسائل الاتصالات والمعلومات التى تقود الطريق إلى المستقبل.] (١)

إن «العولمة» هى كل المستجدات التى تسعى، بقصد أو من دون قصد، إلى [دمج سكان العالم فى مجتمع عالمى واحد، ورغم أن هذه المستجدات ليست متجانسة، إلا أن محصلتها النهائية هى خلق المجتمع العالمى الواحد حيث يكون العالم بأسره هدفًا لأى نشاط اقتصادى أو ثقافى أو سياسى.] (٢)

ويشير «كينشى أومای» إلى أن «العولمة»، [تتضمن بروز مجتمع عالمى واحد بثقافة عالمية واحدة وقيام حكومة عالمية واحدة.] (٣)

---

(١) د/ عبد الخالق عبد الله: العولمة، مجلة عالم الفكر، ديسمبر ١٩٩٩م، القاهرة، ص ١.

(2) Malcolm Waters : Globalization, rout Ledge, London, 1995. P: 4.

(3) Kenchi Ohmae: The Border Less world. New Yourk, Fontana, 1990. P: 9.

المبحث الأول: العولمة السياسية The Political Globalization

العولمة الأمريكية على خشبة المسرح السياسى فى مصر

بعد انهيار «الاتحاد السوفيتى»، عام ١٩٩١م، برزت الولايات المتحدة الأمريكية كقوة مهيمنة على العالم بوجه عام والمنطقة العربية بوجه خاص تبحث وتخطط كيف يتسنى لها القيام بدورها الإمبريالى الجديد فى ظل النظام العالمى الجديد والذى اختفت فيه الإمبريالية الصريحة والاستعمار الحقيقى القائم على الاحتلال العسكرى ولذلك فإن:

[تمزق المراكز الإمبريالية بعد الحرب العالمية الثانية وما رافقها من حركات ثورية قوية وَلَّدتْ لدى الولايات المتحدة الأمريكية الحاجة المُلِحَة لإعادة بناء الاستقرار فى النظام الاستعمارى وأعطياها الفرصة للقيام بهجمات لمصلحتها وأصبحت الولايات المتحدة الأمريكية هى التى تشكل القوة الحقيقية التى تصون النظام الإمبريالى فى غياب المستعمرات.] (١)

وهذه القوة قد وجهتها الولايات المتحدة الأمريكية بكل ثقلها إلى المنطقة العربية والشرق الأوسط وتعددت وسائلها ليتم لها بسط نفوذها والتغلغل داخل أعماق تلك المنطقة سياسيًا واقتصاديًا وثقافيًا لتمهد للتغلغل العسكرى.

وفى حرب الخليج الثانية فى مطلع التسعينيات «من القرن العشرين» تظهر بوضوح العولمة الأمريكية المباشرة على المنطقة العربية ويظهر العمل الذى أداه العراق وقائده «صدام حسين» سواء بالاعتداء على «الكويت» أو تهديده لدول الخليج وتظهر كذلك استعانة الدول العربية بأمريكا لتكون الدرع الواقى لها من العرب أنفسهم.

فى مسرحية «الحُسين يقتل من جديد» نجد سطوة «العولمة الأمريكية» على «المنطقة العربية» فى حرب «الخليج الثانية» - تلك الحرب التى صنعها «العرب»

---

(١) د/ عبد الخالق عبد الله: العالم المعاصر والصراعات الدولية، عالم المعرفة، العدد ١٣٣ - المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب - الكويت، يناير سنة ١٩٨٩م، ص ١٨٠.

بإيعاز من «الولايات المتحدة الأمريكية» وكانوا «دمى» فى يدها تحركها كيفما تشاء:

[زينب: قلت حرب الخليج.. أخى يقاتل فى حرب العار.. حيث يقتل المسلم أخاه المسلم (تواجه والدها) لحساب مَنْ يقاتل يا أبى؟

(الأب شارد .. يهز رأسه يأساً وحزناً)

رد علىَّ أرجوك لحساب مَنْ يقاتل أخى؟

شريف: لا أدرى يا ابنتى لا أدرى

زينب : لحساب الصهاينة.. لحساب الأمريكان.. أم لحساب تجار السلاح.

شريف: لكل آلة حرب يا ابنتى أجهزة دعايتها .. أجهزة إجرامية تحول الأكاذيب إلى حقائق وتقود الشعب إلى المحارق.] (١)

وقد أمدت «الولايات المتحدة الأمريكية» الجنود العرب والأمريكان الذين هبطوا على «أرض العراق» بالصواريخ والأسلحة الفتَّاكة غير عابئة بمَنْ يقتل من الأبرياء.

شريف: «مغموماً» وفى هذه المجزرة .... فقد ابنى

الشاب: لم يفقد قتل «يصرخ بجنون» أصابته دانة مدفع أمريكى ضخم تمزق لم يبق منه شىء على الإطلاق.. تاهت أجزاء جسده وسط آلاف الأشلاء التى تناثرت فى أرض المعركة «يصرخ أكثر» حسين قتل تمزق جسده.] (٢)

إن بترول «العراق» قد أسال لعاب «الولايات المتحدة الأمريكية» فكان السبب المباشر فى محاولتها للسيطرة على "العراق" والمنطقة العربية بأكملها، هذا ما نجده فى مسرحية «طائر الفرات الحزين».

---

(١) عبد اللطيف دربالة: الحُسين يقتل من جديد ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ١٩٨٩م، ص ٣١١.

(٢) نفس المصدر السابق. ص ٣٢١.

[فاضل: دجلة والفرات بعثا الحياة فى بلاد النهرين.. كانت الخضرة والنماء والحضارات العظيمة أمًا هذا النفط الخبيث فلن يورثنا إلا الخراب.] (١)

فالعرب فى حقيقة الأمر مهددون من النظام الأمريكى، مهددون فى أرضهم، مهددون فى عرضهم، مهددون فى خيرات بلادهم: نفطها، زرعها، مائها، كما أن صورتهم مشوهة عند الغرب [فيظهر العرب كلما حدثت المصائب فاحتمالات أسباب وقوع الطائرات كثيرة أولها قنبلة من وضع عربى إرهابى فلسطينى أو إيرانى أو ليبى أو سودانى ويظهر تاريخ العرب الإرهابى.] (٢)

وفى مسرحية «باى باى عرب» تتضحُ "العولمة الأمريكية الإعلامية"، حيث تأتى النجمة السينمائية العالمية "جوليانا فلوسانا" وبصحبتها المنتج العالمى "جون ديكتافون" لتمثل فيلمًا يسخر من العرب وسلوكهم. فى حين يقابل العرب هذه "الممثلة" التى تحتقرُ المنطقة العربية وحضارتها بالاستقبال الحافل وكأنها جاءت لتعظم الحضارة العربية وتدافع عن القضية العربية.

[الممثلة: الهكيكة وفى الواكع الهضارة الأرابية لطيفة جدًا

المنتج: كل شىء فى بلادكم .....

الممثلة: بتشتروه من أندنا ....

المنتج: (مصححًا) تقصد: صنعتوا كل شىء الطائرات ... الغواصات .. السيارات .. سفن الفضاء.

الممثلة: (هامسة للمنتج) صنعوا حاجة؟.](٣)

إن العرب عند أمريكا خارج التاريخ وخارج بؤرة الاهتمام، وأمريكا هى التى [تصنع الأحداث وتحرك مسار التاريخ ورأت تهميش العرب، والعرب يرون أن

---

(١) عبد اللطيف دربالة: طائر الفرات الحزين، المسرح العربى، العدد (٨٨)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة سنة ١٩٩٥م، ص ١٧٨.

(٢) حسن حنفى: الدين والثقافة والسياسة، ص ١٨١.

(٣) نبيل بدران: باى باى عرب، ص ٩٣.

٩٩,٩٪ من اللعبة ما زالت فى يد أمريكا وأنها الحليف والصديق والوسيط والداعى الأول والأخير لعملية السلام.]

ويسخر المؤلف من «السوق العربية» التى أصبحت تستورد كل شىء من: «منتجات زراعية»، «سيارات»، «ملابس» ... إلخ من الغرب.

[المسئول: (مواصلاً خطابه) نجحت المقاطعة يا إخوانى بفضل أصدقائنا فواكهنا .. وسياراتنا ولحومنا وملابسنا الداخلية تصلنا من الأصدقاء إخواننا فى الغرب.

عرب: (ساخراً) لو تأخرت شحنة الملابس .. تتكشف جبهتهم الداخلية.

السيدة: عفواً سيدى .. البرتقال .. شفتوا اللى بالداخل؟ داخل الصندوق.

عرب: نجمة يا حضرات .. نجمة بست رءوس .. يا ناس يا عالم المقاطعة وصلت بياناتنا فمتى .. متى توصل بطوننا.] (١)

إن «العولمة الأمريكية» لا تقتصر على أشكال الهيمنة التقليدية ولا تقتصر على الهيمنة الاقتصادية، وإنما تتضمن أيضًا أشكالاً متنوعة من الهيمنة الثقافية والإعلامية والأيديولوجية والفكرية.

المبحث الثانى: العولمة الاقتصادية The Economic Globalization

إنَّ العالم الذى تشكل فى التسعينيات من القرن العشرين قد أصبح عالمًا بلا حدود اقتصادية، فالأنظمة الاقتصادية المختلفة أصبحت متقاربة ومتداخلة [والنظام الاقتصادى العالمى هو اليوم نظام واحد تحكمه أسس عالمية مشتركة، وتديره مؤسسات وشركات عالمية ذات تأثير على كل الاقتصادات المحلية.] (٢)

فى مسرحية «الحسين يقتل من جديد» نجد مجموعة من رجال الأعمال العرب "مصرى ولبنانى وسعودى وكويتى" يتحدثون عن "حروب منطقة الشرق

---

(١) نبيل بدران: باى باى عرب ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ٢٠٠٢ ، ص ٨٨ ـ ٨٩.

(2) Malcolm waters: Globalization. Rout Ledge, London, 1995. P: 14.

الأوسط" «حرب فلسطين ـ حرب لبنان ـ حرب الخليج» ومدى استفادتهم منها فى "تجارة السلاح" بل "الطعام" و"الملابس" و«لبن الأطفال»؟!.

[شريف: (يصرخ) بل يجب أن تتوقف حرب الخليج فورًا هذه الحرب القذرة.

جوزيف: (ساخرًا) صرخة رائعة .. صفقوا له يا سادة ها ها ها .. (يدور حولهم) .. الشرق الأوسط لم يعد يعوم على بحيرة من النفط .. بحيرة من السعادة والبهجة لا. لا .. أصبحت بحيرة من البارود والدم ....

شريف: تنظر إلى الحرب كرجل أعمال فحسب .. (شاردًا ومهمومًا).

جاسم: هناك ألف لعبة ولعبة فى السوق لماذا الأسلحة بالذات.

جوزيف: (يقاطعه) كل الألاعيب والسلع فى الشرق الأوسط من أجل الحرب «الطعام والملابس» حتى لبن الأطفال ربما ينميهم لكنهم عندما يكبرون يذهبون إلى الحرب حيث يقتلون وتتحول ملابسهم الجميلة إلى أكفان.] (1)

صورة أخرى مشينة نجدها فى المسرحية حيث يوضحُ المؤلف أن السلاح الذى يقتل به العربى أخاه أو جاره المسلم يعود دخله إلى "الغرب" الذى يزداد ثراء فاحشًا وما يهم «رجال الأعمال» سوى مصالحهم الشخصية فحسب؟!.

[جوزيف: من هذه المنطقة الساخنة أصيبت خزائن دول كثيرة بالتخمة المالية، أصبح ميزان المدفوعات فى صالحها، دبَّ النشاط فى الكثير من الشركات وازدهرت، وخاصة صناعة الحديد والصلب وغيرها من الصناعات فى العالم....

شريف: أنا لا أفهمك......

جوزيف: الدولار استرد عافيته وأصبح أسد غابة النقد الدولى والفرنك الفرنسى صحته تحسنت تمامًا وكذلك الإسترلينى اطمأن إلى مستقبله وبات يشخر وأيضًا الشيكل ....](2)

---

(1) عبد اللطيف دربالة: الحسين يقتل من جديد، ص ٣٦٤ ـ ٣٦٥.

(2) عبد اللطيف دربالة: الحسين يقتل من جديد، ص ٣٦١.

وفى مسرحية «طائر الفرات الحزين» نجد رجل الأعمال فاضل ـ المتعاون مع الغرب ـ لديه استعداد للتضحية بكل ما هو عزيز وغالى من أجل «الثروة الهائلة»، حتى إنه يرفض عودة ابنه «جاسم» الذى اعتقد موته فى «حرب الخليج» حتى لا يفقد المزايا التى حصل عليها من جرَّاء استشهاده وهى «خمسون ألف دولار أمريكى» بخلاف قطعة الأرض و«السيارة».

[فاضل: ابنى مات.. يرفع الحقيبة يقهقه ساخراً)

شذا: وها هو التعويض .. (تشير إلى الحقيبة)

فاضل: (يصرخ) مَنْ تكون أنت؟ شبح شارد من الجحيم يرتدى صورة ابنى جاء يقتلنى تعال انظر أفى مقدورك أن تعد هذه النقود؟

شذا: ما يساوى خمسين ألف دولار.

فاضل: هذا بخلاف قطعة الأرض والسيارة .. (يدق على الحقيبة) ابنى كان عظيماً .. من أين أتيت وأى ريح سيئة ساقتك إلينا الليلة؟ هل تعتقد أنى أحمق وعبيط .. اذهب وعد من حيث أتيت.] (١)

لقد ظل فاضل ـ رجل الأعمال العربى ـ المتعاون مع "الغرب" على كبره وعناده فيرفض ابنه حتى يحتفظ بالثروة القذرة "خمسون ألف دولار وقطعة الأرض والسيارة".

فاضل: (يصرخ) .. أنت لست ابنى .. يندفع تجاهه يدفعه بعنف .. يسقط جاسم .. ينهض. يدفعه فاضل فيسقط وهكذا .... ابنى لم يكن هكذا ... كيف خدعنا هذا الملعون؟!

هند: (تبكى) أنت هكذا تجعله يتألم ....

فاضل: ابنى مات بطلاً فى الحرب (يخرج شهادة من جيبه) هذه شهادة موته، (يواجهه) صدق عليها الجيش.

---

(١) عبد اللطيف دربالة: طائر الفرات الحزين، ص ٢١٠ ـ ٢١١.

شذا: موقعة ومعتمدة.

فاضل: عليها خاتم الحكومة والحزب.

شذا : (ترفع الحقيبة) وهذه .. الأرض والسيارة. (١)

وفى مسرحية "أبناء الطوفان" نجد تعاون "رجال الأعمال العرب" مع "الغرب" دون مراعاة "للقومية العربية" مما أدى إلى "انتشار الفساد الاقتصادى والاجتماعى فى العالم العربى" وانهيال الأموال على البنوك الأجنبية نتيجة لشراء البضائع الفاسدة التى تدر عليهم المال وتضر الشعوب العربية.

ويدعو "المؤلف" المجتمع العربى إلى وقفة للقضاء على هذه الظاهرة ومحاسبة مَنْ يقومون بها وإعادة الدول العربية إلى قيم التحالف والوحدة فيقول:

عادل: [..... نقضى على الفساد فى كل مكان.. نقضى على الحباكين، كل الحباكين اللى يسرقوا دمنا ويهربوا بيه لبنوك سويسرا والنمسا والسويد، والهلباوى حباك من ضمن الحباكين عمال يمص دم الخلق لحد ما يتحولوا لجثث يطلع يقف عليهم] (٢)

إن الدول العربية - وحدها - هى القادرة على وقف "التغلغل الغربى الاقتصادى" بإقامة "السوق العربية المشتركة" حتى يتم "التكامل الاقتصادى" بينها. فالتكامل الاقتصادى ما هو إلا [تضحيات متبادلة تتطلب نضجًا سياسيًا وتطورًا اجتماعيًا على نحو ما حدث فى أوروبا الموحدة.] (٣)

وفى مسرحية "البترول طلع فى بيتنا" نجد أن "الدول الغربية" بقيادة "الولايات المتحدة الأمريكية" تضع "العرب" موقع "الاستنزاف" حتى يحصلوا من المنطقة العربية على ما يريدون من أموال وبترول وثروات طبيعية وغيرها، فضلاً عن

---

(١) عبد اللطيف دربالة: طائر الفرات الحزين، ص ٢٤٣.

(٢) أحمد سخسوخ: أبناء الطوفان - المسرح العربى - العدد ١٢٩- الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ١٩٩٩م، ص ٥٢ - ٥٤

(٣) السيد الحسينى: التبعية الفكرية. التبعية الثقافية مفاهيم وأبعاد، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٩، ص ٤٠.

تكبيل العالم العربى «بالديون»، هذا "الاستنزاف" يغير الاحتلال العسكرى إلى "احتلال اقتصادى سياسى" يسمح للدول الغربية أن تفعل ما تشاء بالعرب. ويمثل بطل المسرحية: «جميل» صاحب بئر البترول = الدول العربية و"سنيور: لتروجازو" فيمثل عضو المافيا الإيطالية التى تريد الاستيلاء على "البترول":

[إبراهيم: هو صحيح احنا مديونين وخسرانيين. لكن لو خدنا قرض حنعرف نغير ماكينات الضخ والتكرير ونضاعف الإنتاج ونسدد ديوننا ونكسب وبالطريقة دى تعرف تصرف على مشروعك...

جميل: المقابلة انتهت.

لترو: أنت فاكر إننا حانسيبك؟ احنا وراك والزمن طويل ده احنا ناخدها من عينك ومن عين اللى يتشددوا لك ده احنا ناخدها منك ومن كل مصرى عايش أو لسه حيتولد...... فاهم؟ .... احنا مانموتش حد عليه لينا فلوس..... احنا نعيشه لحد ما يسدد.] (١)

المبحث الثالث: العولمة الثقافية The Culture Globalization

العولمة الثقافية ستنجح فى الوصول لغايتها، إذ يكفيها هذا الكم الهائل من وسائل الإعلام والاتصالات، فعندما يتوفر لسكان الأرض ألفا قمر صناعى، تقوم حاليًا بربط كل البشر معًا، من خلال نقل الأخبار والأحداث والأفكار والمعلومات والقيم إلى كل أرجاء المعمورة، فما يعوز البشر بعد لكى يتعولموا ثقافيًا؟!

[إن العولمة تحمل دائمًا فى طياتها نوعًا أو آخر من «الغزو الثقافى» أى قهر الثقافة الأقوى لثقافة أضعف منها. فالذى فعله المهاجرون الأوائل إلى القارة الأمريكية بالهنود الحمر كان نوعًا من الغزو الثقافى.] (٢)

---

(١) على سالم: البترول طلع فى بيتنا ـ المسرح العربى ـ العدد (٦١)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ١٩٩١م، ص ١٢٨ ـ ١٢٩.

(٢) د/ جلال أمين: العولمة، سلسة اقرأ، سلسلة ثقافية شهيرة، تصدر عن دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، بدون تاريخ. ص ٥٠ .

فى مسرحية «ماما أمريكا» نجد يقظة العرب ووعيهم لمحاولات "العولمة الأمريكية" ويقظتهم "للصورة المشوهة" التى تبثها "الولايات المتحدة الأمريكية" عن "العرب" من خلال "قنواتها الفضائية"، ونجد وقفة العرب وقفة جادة متحدة قوية لمواجهة "جبروت أمريكا" وذلك بالقبض على «عايش» فى «أمريكا» بتهمة الإرهاب ووقوفه مع "الفتاة العربية" التى هى رمز لكل العرب فى مواجهة «تكتلات الشباب الأمريكى» فى مواجهة صريحة بين «العرب» و«أمريكا» و«نسف تمثال الحرية الزائفة» التى يطلقها الأمريكيون:

[**الأمريكان:** احنا الصدارة والإدارة .. احنا أصول اللعبة وأصول العبارة.

الفتاة العربية: أوعوا تنسوا إننا أصل الحضارة.

الأمريكان: دلوقت فيه عندك أمارة؟

الفتاة العربية: من مافيش. قادرين نعيش.

الأمريكان: وبتأكلوا عيش؟

عايش: لو قمحنا على قدنا. لو قلبنا على بعضنا .. أنا كنت أحدد سكتى.. ما دام بإيدى لقمتى.. ومن دماغى كلمتى] (١)

إن الخلاص من قضية "العولمة الثقافية" لن يكون إلا بالاستناد على هوية أصيلة تُعَبر عن الإنسان العربى وثقافته وحضارته بسياقها التاريخى: [وإعادة النظر فى أسس ومقومات الحضارة الغربية بمعنى التوقف عن اعتبار هذه الحضارة هى الأمثل والتوقف عن محاولة فرض نسقها على الآخرين.] (٢)

---

(١) محمد صبحى ـ مهدى يوسف: ماما أمريكا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، القاهرة، سنة ١٩٩٥، ص ١٤٩.

(٢) د/ رمضان بسطاويسى: الأدب والمواجهة الحضارية ـ المأزق العربى ومواجهة التطبيع ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية العدد ٨٢، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ٣١٨.

الفصل الثامن

الإرهـاب The Terrorism

الإرهاب هو نوع من العمل العنيف الذى يقصد به إحداث تأثير عام موجه عادة ضد أفراد أو مؤسسات الدولة. ويمكن أن يوجه الإرهاب ضد شرائح عشوائية من السكان، وهو يهدف فى الأغلب الأعم ليس إلى إيذاء ضحاياه الرئيسين فحسب، بل كل أولئك الذين يناصرونهم. فعندما يكون هدف الإرهاب هو رجال السلطة، فإنه يعمل على تهديد بناء السلطة بأكمله. (١)

المبحث الأول: الإرهاب باسم الدين

فى مسرحية «الجنزير» توضح لنا أن الإرهاب بتصورات مشوهة وفاسدة عن "العقائد الدينية" هو الخطر الذى يهدد أسس الحياة الاجتماعية صانعة الحضارة، فالمسرحية توضح صورة "الإرهابى المضلل" بواسطة تصوره "المشوه للدين". فيقوم «بعملية إرهابية» من أجل "إرضاء أمير الجماعة" الذى وعده بالانضمام إليهم إذا نجح فى مهمته الإرهابية.

يتحايل هذا «الشاب الإرهابى» ـ يرتدى ملابس فتاة منتقبة ـ على «زهرة» ـ الأم المصرية ـ ويتمكن من دخول منزلها ويضعها مع أسرتها رهن الاحتجاز وتحت التهديد بالقتل.

---

(١) د/ فوزى فهمى: الإرهاب، والمسرح الحديث، ترجمة د/ أمين الرِّباط، مراجعة د/ عبد الحميد الخريبى، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، مسرح (٢) ، سنة ١٩٩٦م، القاهرة، المقدمة.

تزعم «الفتاة المنتقبة» = الشاب الإرهابى أنها صديقة لنرجس ابنة الست زهرة ـ الأم لن تعترض على صداقة ابنتها لفتاة منتقبة، أى أنها لا تتدخل فى الحرية الشخصية للغير، طالما لا يلحق بها أو بالآخرين ضرر.

[زهرة: أنا آسفة هو الشوكولاتة حرام ولا حاجة؟ (الفتاة لا ترد) تحبى أعملك شاى ولا أجيب لك حاجة ساقعة؟ (الفتاة تهز رأسها بالنفى) والله بتفكرينى فعلاً بنرجس. كانت دايمًا ما تحبش تعمل إلا الصح.] (١)

يعمق هذا الموقف من الحدث الدرامى الصورتين النقيضتين، فتكشف عن تأصيل السماحة وصفة الوداعة فى الشخصية المصرية المنبسطة بفعل التربية القديمة فى مقابل صفة «التزمت والجلافة» والبعد عن روح الدين التى تتعامل بها هذه الفتاة المتقبة وفق التربية «غير الاجتماعية» التى تحض عليها نظرية «جاهلية المجتمعات الإسلامية».

إذا جئنا إلى مسألة «التأقلم البيئى» بين "الفرد والمجتمع" فقد مسسنا وترًا حساسًا عند "الإرهابى = الفتاة المنتقبة"، فهو دائمًا مذعور من لا شىء دائمًا "ناشز" وغير قابل للذوبان فى المجتمع، ويظهر الذعر فى المواقف الآتية:

[تشير إلى وجهها قاصدة النقاب. يرن التليفون فتنتفض الفتاة لكنها تعود فتتمالك نفسها بينما ترد زهرة يسمع صوت من الداخل فتهب الفتاة واقفة.] (٢)

وتبرز «الخسة» و«الخديعة» و«اللؤم» فى هذا "الموقف الفجائى" المعبِّر تمام التعبير عن «طبيعة العمل الإرهابى»، إذ يستهدف إتمام ضربته فى أى موقع والإضرار بأى أناس بغض النظر عن صلتهم بمصالح متماسة مع جماعة الإرهاب أم غير متماسة. لأن أى "ضربة إرهابية" تقع لا شك على رأس «المجتمعات الإسلامية» ـ المجتمعات الجاهلية من وجهة نظرهم ـ فالقتل والاستحلال كله عمل مشروع لهذه الجماعات:

(يسمع صوت من الداخل فتهب الفتاة واقفة)

---

(١) محمد سلماوى: الجنزير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ٣٠.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ٣١.

زهرة: ما تخافيش يا حبيبتى ده لازم بابا أمين

(الفتاة تخلع نقابها بسرعة. فنجد شاباً. زهرة تطلق صرخة لا إرادية فيقفز الشاب فوقها ويوقعها على الكنبة ثم يطبق بيده اليسرى على فمها وباليد اليمنى يخرج مسدساً من تحت عباءته ويصوبه إلى رأسها.)

محمد: أى صوت حافرغ المسدس ده فى رأسك] . (١)

إن "الإرهاب السياسى" تحركه قضية ولكن "الإرهاب الفوضوى التدينى" ليست له قضية إنما هو نوع من «البرمجة الآلية» حيث لا يفعل «عضو التنظيم الإرهابى» شيئًا أزيد أو أقل من تنفيذ الأمر المطلوب منه. هو آلة بشرية موجهة وهو فى ذلك شبيه تمامًا برجل الاستخبارات المكلف بمهمة.

زهرة: طيب على الأقل قل لى إيه اللى أنتم عايزينه منى وأنا أنفذه لكم ومفيش داعى للحاجات دى. إيه المطلوب؟

محمد: أنا نفسى لسه ما اعرفشى.

زهرة: إزاى ما تعرفشى؟ أمال اللى بتعمله ده كله إيه؟

محمد: بانفذ الأوامر.

زهرة: يعنى تنفذ أوامر ما تعرفشى الغرض منها إيه؟ بقى ده كلام؟

محمد: هى الأوامر فى جيش الكفرة بتاعكم لما بتصدر لفرقة ولا لكتيبة إنها تقتحم موقعًا هل أعضاء الكتيبة لازم يطلبوا الأول صورة من خطة العملية أو استراتيجية الحرب أو الغرض منها قبل ما ينفذوها] (٢)

ويبدأ «الإرهابى» بعد أن نجح فى عملية الخداع واقتحام الشقة واحتجاز الرهينة وتهديدها بالسلاح وإجراء الاتصال لتوكيد إتمام المرحلة الأولى، بدأ فى جمع البيانات عن الضحية ربما كان ذلك لصالحه هو.

[محمد: طيب وأولادك؟

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٣٣.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ٣٨.

زهرة: غير نرجس اللى فى السعودية. ياسمين عمرها ٢٢ سنة طالبة فى السنة النهائية فى كلية الآثار. بتدرس التاريخ المصرى القديم.

محمد: تاريخ الكفرة وعبدة الأصنام.] (١)

ولما كان المجتمع كافرًا ـ فى نظر الإرهابى ـ ونظر جماعته، فقد حذروه من الاستجابة لتوسلات الضحية:

زهرة: أوعدك يا بنى حاطمن على أبويا وأديله الدوا وأرجع لك تانى. مش حاغيب جوه أكتر من خمس دقائق. أرجوك.

محمد: هم حذرونى برضك من إنك حاتحاولى تستعطفينى.

زهرة: وهى العاطفة حرام يا بنى. أنت إنسان وأكيد عندك عاطفة وتعرف تقدر موقف راجل كبير عاجز تمامًا عن الحركة ومعتمد علىَّ فى كل شىء ......

محمد: (فى اقتضاب) لا. (٢)

ولا تتوقف المسألة عند مسألة التعامل الإنسانى الذى هو جوهر الإسلام. تكريم الإنسان، بل تتعداها إلى هجرة الأهل وإنكارهم .. إنكار الأب والأم وكأنه «بذر شيطانى». وليس ذلك فحسب بل تكفيرهما أيضًا:

[زهرة: مالكش أم؟ مالكش أب؟ مالكش أخوات تخاف عليهم؟

محمد: أبويا كافر زيكم وأمى عمرى ما شفتها.] (٣)

إن فى حياة هذا الصبى «الإرهابى» مشكلة اجتماعية. هناك خلل فى البيت، خلل فى التربية، ربَّى عنده النزع إلى العنف وإلى «نبذ الرحمة والشعور» الذى نما بعد أن تسلمته «الجماعات الإرهابية» باسم «الدين» وزرعت فيه «فكرها الإرهابى».

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٤١.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ٤٤.

(٣) نفس المصدر السابق، ص ٤٥.

ويبلغ «الإرهابى» أمير الجماعة بالمعلومات التى جمعها عن هذه السيدة، بعد أن قيدها بالجنزير واحتجز ولدها وابنتها رهينتين لكى يستخدمهما وسيلة للمساومة من أجل زملاء له مسجونين "فى قضية أمن دولة":

[محمد: المطلوب الإفراج عن المسجونين على ذمة القضية رقم ٧٣١٢ حصر أمن دولة بسجن الاستئناف وعددهم ١٧متهمًا.] (١)

ومع أن الإرهاب قد تم بفرد واتخذ من أسرة مسالمة لا صلة لها بالإرهاب ولا بالسياسة ولا بالدين، إلا أن الإرهاب طالها دون جريمة لأن الإرهاب لا دين ولا وطن له هو آلة صمّاء مبرمجة فهو فى النهاية "إرهاب جماعى" التخطيط والتنظيم سياسى الهدف. وتتضح صورة "الإرهابى محمد" المضلل بواسطة "تصوره المشوه للدين" فى النص التالى:

[ياسمين: طيب أمال الحل إيه؟ نبنى بلدنا إزاى؟

محمد: يجب القضاء أولاً على المجتمع الكافر اللى إحنا عايشين فيه ده عشان نقدر نبنى مجتمع الإسلام.

ياسمين: أنا لسه مش قادرة اقتنع إزاى الطريق للجنة يمر بالمسدس والجنزير.

محمد: المسدس ده للكافر. حياة الكافر مالهاش أى قيمة. زيه زى الكلب. عايز أكلمك عن الفريضة الغائبة، عن المجتمع الجاهلى، عن الدولة الكافرة.] (٢)

وعندما لا تستجيب «وزارة الداخلية» لمطالب «الإرهابيين» تضطر «جماعة الإرهابيين» إصدار الأوامر إلى محمد بقتل أفراد العائلة واحدًا تلو الآخر حتى تستجيب الداخلية لمطالبهم:

[محمد: (فى توتر شديد) لازم أبدأ بحد فيكم لازم أقتل حد فيكم وأرميه بره عشان يعرفوا إننا مش بنهزر.] (٣)

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٦٧.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ١٠٥.

(٣) نفس المصدر السابق، ص ١٢٢.

وبعد مناقشة "الإرهابى محمد" مع (زهرة وأبنائها أحمد وياسمين) يعود إلى رشده وصوابه "رافضًا قتلهم" فيتصل تليفونيًا "بمصطفى" أمير الجماعة:

[محمد: أنا جيت هنا قلبى مليان حقد وكراهية. العيلة دى ملت قلبى بالحب وكل المشاعر الإنسانية الجملية. أخ مصطفى أنا باتكلم علشان أقول لك حاجة واحدة بس. أنا مش حانفذ الأوامر.] (١)

المبحث الثانى: مواجهة الإرهاب

ما زلنا حتى هذه اللحظة نروج لثقافة مراهنة زئبقية، تناقش تصرفات الإرهاب ولا تناقش تاريخ القهر العربى المتستر بالدين مناقشة جريئة، ندين الإرهاب بيد ونصفق للثقافة الفارغة والمفرغة لعقول الناس باليد الأخرى.

فى مسرحية «رصاصة فى العقل»، يواجه الدكتور. فرج فودة "الجماعات الإرهابية" بعلمه وعقله المستنير، فما كان منهم إلى أن حاصروه بالتهم (كافر - شيوعى - علمانى - مرتد) بل هددوه بالقتل فى أكثر من رسالة لكنه لم يعبأ بكل ذلك فوقف يدافع عن مصر ومستقبلها، يدافع عن فنها وحضارتها يدافع عن أولادها.. بسلاح العقل والاستنارة، ولمَّا عجز الإرهابيون عن مناظرته فى معرض الكتاب اغتالوه فى وسط شوارع القاهرة؟!!

- فى مقهى شعبى - معلقة عليه لافتات انتخابية أكثرها يرفع شعارات «الإسلام هو الحل» للإخوان المسلمين، وشعارات «من أجل التنمية والاستقرار» للحزب الحاكم، وشعار وحيد للدكتور. فرج فودة "الوحدة الوطنية هى الحل" يدور حوار بين د/ فرج فودة وأبناء الدائرة الانتخابية فنراه يفصل بين الإسلام كدين والإسلام كسياسة مؤكدًا إبعاد "منابر المساجد" عن أمور الاعيب السياسة حتى لا تتفرق كلمة المسلمين:

[د. فرج: أنا أرفض إدخال الدين فى السياسة لصالح الدين الإسلامى أنتوا فاكرين لمَّا السادات زار القدس وعمل اتفاقية السلام ودا كان عمل سياسى طبعًا فاكرين إزاى منابر المساجد اختلفت مع بعضها .... فى الجامع الأزهر وجوامع

(١) نفس المصدر السابق، ص ١٢٦.

أخرى، فمساجد تهلل وتمدح فى اتفاقية السلام، ومساجد أخرى استخدمت منابرها فى ذم الاتفاقية وذم السادات.] (١)

ثم يستعرض المؤلف أحداث التاريخ من جرائم ارتكبت باسم الإسلام والإسلام منها برىء، كاشفًا عن «الحكام» الذين ارتدوا «عباءة الدين» بأنهم كانوا أكثر «قهرًا وبطشًا» لشعوبهم ورعيتهم «كالخليفة المنصور» الذى خطب فى مكة قائلاً:

[ممثل: أيها الناس إنما أنا سلطان الله فى أرضه أحكمكم بتسديده وتأييده وأنا حارس الله على ماله.. أعمل فيه بمشيئته وأعطيه بإذنه فقد جعلنى الله قفلاً... إن شاء الله يفتحنى لِمَنْ أراد وإن شاء أن يغلقنى الله أغلقنى على مَنْ يريد.] (٢)

ثم يعرج بنا المؤلف إلى حكام العصر الحديث ـ الذين ارتدوا عباءة الدين كالرئيس السادات، جعفر النميرى، صدام حسين ومدى قهرهم وبطشهم لشعوبهم فقد كان هدفهم مصالحهم الشخصية من طالب حكم أو طالب جاه أو طالب مال:

ممثل: الرئيس السادات برضه: سمى نفسه الرئيس المؤمن. وغيَّر مادة أصلية فى الدستور وخلاها الشريعة الإسلامية المصدر الرئيس للحكم.

ممثل: عجيبة.. مع إنه هو اللى ملا السجون من الجماعات الإسلامية فى ٥ سبتمبر ١٩٨١م.

ممثل: مش الإسلاميين بس ده سجن الكل فى ٥ سبتمبر ١٩٨٠م مسلمين ومسيحيين ويسار ويمين.. وكان لسة لابس عباية الدين] (٣)

ويوضح الدكتور. فرج فودة مغازلة "الجماعات الإرهابية" لكتاب السلطة الرسميين بالأموال والرشاوى وسيطرة شركات توظيف الأموال «السعد ـ الريان ـ الشريف" على إعلانات التليفزيون، حتى إن "مجلة المصور" والمسئول عنها «مكرم

---

(١) أشرف أبو جليل: رصاصة فى العقل ـ وزارة الثقافة ـ المركز القومى للمسرح، القاهرة، بدون تاريخ، ص ٢٠-٢١.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ٢٣-٢٤.

(٣) نفس المصدر السابق، ص ٢٤.

محمد أحمد» ترفض نشر مقال له يهاجم فيه «تحالف حزب العمل والأحرار والإخوان المسلمين».

[د. فرج: .... الناس بدأت تنخ وتتراجع اللى نخ من الرصاص واللى نخ من أموال توظيف الأموال واللى نخ لأن دماغه فاضية... واللى بيربط على كرسى فى الحكومة الإسلامية الجديدة.] (١)

وفى مناظرة د/ فرج فودة مع قيادات "الجماعات الإسلامية" يوضح أن "الدولة المثالية" التى يوهمون الشباب بها ما هى إلا كلام فارغ لا أساس له من الصحة ثم يسرد لهم جانبًا من الصراع السياسى الذى اتخذ الإسلام شعارًا له وما هو من الإسلام فى شىء:

[د. فرج: لقد قتل عثمان بن عفان على يد مجموعة من المتطرفين الإسلاميين الذين رأوا فى حكمه خروجًا على الدين وأنه لم يلتزم بأحكام الشريعة وكان من بين المتطرفين محمد بن أبى بكر الصديق .... لقد قامت الحرب بين الإمام على ومعاوية بن أبى سفيان وكل منهم رفع شعار الإسلام وصالح المسلمين وقتل آلاف من المسلمين وكل طرف يرفع المصحف فى حربه للطرف الآخر فهل هذا صراع سياسة أم صراع دين.] (٢)

وفى مشهد اغتيال د/ فرج فودة يؤكد أن "ده أول الرصاص" فالجماعات الإرهابية لا تعبأ بمواصلة اغتيالات رموز الفكر المستنير والثقافة فى مصر. بل وتحاول اغتيال «رجال الدولة» فضلاً عن «الأعمال الإرهابية» و«التفجيرات التى راح ضحيتها مئات المصريين» ومقتل وإصابة العشرات من "رجال الشرطة".

[ممثل ٢: اغتيال رفعت المحجوب رئيس مجلس الشعب.

ممثل ٣: محاولة لاغتيال وزير الداخلية حسن الألفى قرب مجلس الشعب.

ممثل ٤: محاولة لاغتيال وزير الإعلام تسفر عن إصابته فى ذراعه.] (٣)

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٢٧.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ٣٢.

(٣) نفس المصدر السابق، ص ٣٥.

• الباب الثانى

قضايا البناء الدرامى

الفصل الأول

الشخصية الدرامية The Dramatic Character

تمهيد:

الشخصية هى وسيلة المؤلف المسرحى الأول لترجمة القصة المسرحية إلى حركة مُعَبِّرة فوق خشبة المسرح. ومن ثم [فإن الشخصية المسرحية المتكاملة ينبغى أن تقدم لنا إنسانًا متعدد الأبعاد، له حياته الخارجية الظاهرة التى نراها تضطرب أمامنا على المسرح، وله كذلك حياته الباطنة، التى نرى انعكاسها على عالم الواقع، فيما تقوله الشخصية أو ما تفعله أو ما تلبسه، أو ما تهمله فلا تتناوله بالعمل أو الحديث.](١)

وينبغى على هذه الشخصية المتكاملة أن [تسهم - طبقًا لأبعادها - مساهمة فعَّالة فيما يدور حولها من أحداث وينبغى أن تشارك مشاركة إيجابية فى الصراع الدائر فيما بينها وبين غيرها من الشخصيات.] (٢)

وسوف نتناول بالتحليل أنماط الشخصية المحورية فى المسرح السياسى كما يلى (٣)

---

(١) د/ على الراعى: فن المسرحية "كتب للجميع"، دار التحرير للطبع والنشر، القاهرة، سنة ١٩٥٩م، ص ٥٧.

(٢) نفس المرجع السابق، ص ٥٧.

(٣) الشخصية المحورية أو الشخصية الرئيسة هى البطل الأول أو البروتاجونست protagonist هو الشخص الذى يتولى القيادة فى أى حركة أو قضية وأى إنسان يعارض البطل الأول هو المقاوم له أو خصمه أو معارضه antagonist، وبدون الشخصية المحورية لا يمكن أن تكون

أولاً: الشخصية المغتربة:

فى مسرحية «الدخان»، نجد حمدى (١) يعيش فى واقع له قوانينه الخاصة به، والتى يرفضها تماماً، ومن ضمن هذه القوانين، "جبروت المال" وتقييم الإنسان وقياسه من خلال ما يمتلكه، ثم رتابة الحياة وآليتها، فلقد كان "حمدى" يعمل كاتبًا على إحدى الآلات الكاتبة فى إحدى الشركات، فأحسَّ "باغترابه"، إذ إن الآلة قهرته واستعبدته، فعندما يكتب عليها يتحول إلى إنسان آلى، لا يستخدم عقله ولا يعرف ماذا يكتب، لقد تحول إلى "عبد مستلب"، ضاعت إنسانيته بين أحرف الماكينة.

[حمدى: .... شايفة الماكينة السوداء القديمة دى اللى من أيام سيدنا نوح دى العدو اللى لازم أحاربه... كل يوم وكل شهر وكل سنة لغاية ما أموت .. دا العدو اللى لازم أحطمه وأقتله](٢)

ولكى يظهر لنا ميخائيل رومان مدى وعى حمدى يطرح شخصية مضادة، على مستوى الفكر والسلوك ليظهر التناقض بوضوح بين الشخصيتين، ومدى الاختلاف فى درجة الإدراك، بين شخصية حمدى وشخصية فؤاد زوج أخته جمالات الانتهازى غير المدرك إلا لفرديته فحسب:

[فؤاد: .... أنا عمرى ما حبيتك، ولا فكرت فى الحب، يوم ما جيت أتفرج عليك زى التاجر بيحسب حسبتها، فاهمة؟ وزنتك على القبانى زى الجزار سنك وجمالك وشهادتك وماهيتك] (٣)

= مسرحية، لأن الشخصية المحورية هى الإنسان الذى يخلق الصراع ويجعل المسرحية تتحرك إلى الأمام" انظر: دريني خشبة: فن كتابة المسرحية، دار سعاد الصباح - الكويت - الطبعة الأولى، سنة ١٩٩٣م، ص ٢١٢.

(١) حول ثمة التشابه بين "حمدى" فى مسرحية "الدخان" و"بيرانجيه" فى مسرحية "الخرتيت" "ليونسكو" انظر د/ أحمد العشرى: البطل فى مسرح الستينيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،١٩٩٢ ، ص ١١٧.

(٢) ميخائيل رومان: الدخان، سلسلة مسرحيات عربية، دار الكاتب العربى، القاهرة ، ١٩٦٨، ص ٤١.

(٣) نفس المصدر السابق، ص ٢٨.

حمدى لم يعملْ بشهادته الجامعية لسبب لا نعرفه، قد يكون لعدم وجود وظائف ملائمة فى ذلك الوقت، أو زهده هو نفسه فى الاشتغال بالفلسفة، وبدافع من آلية العمل الذى يقوم به، وفقدان الشعور لأية غاية أو قضية أو انتماء، فيندفع "حمدى" إلى "عالم المخدرات" الوهمى.

كان حمدى فاقدًا لكل شىء، لتوازنه مع نفسه ومجتمعه، ولم يكنْ عالم الحلم والوهم الذى تتيحه المخدرات، ما هو إلا العالم الذى يحقق فيه توازنه النفسى وتكامله الاجتماعى، ولكن قصة «السجين السياسى» «مصطفى البكرى» قد أيقظت فيه إرادته، فهذا السجين قد تمرد على شاويشه فى السجن، كان مؤمنًا بمبادئه، رفض أن يركع حتى بعد أن أشبعوه ضربًا.

كره حمدى غرور أبيه وجهله، فيقول لأخته:

[حمدى: .... قال: حاوديك التجارة الثانوية علشان تساعدنى فى البيت.
قلت له: ودينى ثانوى زى ولاد الشارع وأنا أساعدك فى البيت. قال: لأ.
قلت له: كلمة صغيرة قلع الحزام وادانى علقة.] (١)

ولا تتوقف كراهية "حمدى" لأبيه عند هذا الحد، ووصفه بالغرور وكراهيته للمعرفة والتمسك برأيه بديكتاتورية، بل يكشف نفاق أبيه والذى يعادل نفاق طبقة بأكملها، هى طبقة البورجوازية والتى يفضحها:

[حمدى: يوم ما نجحت، أبويا أعطانى ثلاثة صاغ، وبعتنى عند ثابت بك فى العتبة، علشان يشحتنى المصروف زى كل شهر، وقال لى: قله إنك نجحت علشان يديك البقشيش. سألنى الكلب التركى عن النتيجة، قلت له: لسه ما طلعتش، حط إيده فى جيبه وطلع الاتنين جنيه واداهم لى، ونده السفرجى وقال له: خد الولد عشيه فى المطبخ.] (٢)

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ١٢٦.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ١٠٠.

لقد فقد حمدى جزءًا كبيرًا من إرادته، ومن كرامته أيضًا، دفعه هذا الفقد إلى الإحساس باللا مبالاة، بالاغتراب، ولكنه بعد أن أدرك أن هناك "هوة" ينحدر إليها نتيجة "الإدمان" ونتيجة سلبيته، تحرك تجاه الموقف الإيجابى بعد أن سمع قصة «السجين السياسى»، وهنا يكون حمدى مستعدًا لاتخاذ خطوة أكثر فاعلية نحو ذاته:

[حمدى: .... ها أقتله (يعلو بصوته بسرعة) ها أقتل الكلب اللى حطم حياتى، الكلب اللى جاب الحشيش والأفيون والحقن لغاية البيت.. ها أقتله الكلب رمضان.. الليل ها أخلى الجبل دم.] (١)

لقد ثار حمدى على واقعه، ولكنَّ ثورته كانت «ثورة مستحيلة»، لأنه لم يكنْ مؤهلاً ولا مسلحًا للقيام بهذه الثورة، لقد أراد أن يغير النظام، فكسره النظام، بل سحقه النظام، ويتمثل الخطأ هنا فى تصديه لمعركة غير مؤهل لها. (٢)

ثانيًا: الشخصية الثورية:

إن البطل الثورى هو إفراز لطبقة كادحة تعانى من الاضطهاد، يُعبّر عن مشاعر طبقته وإرادتها ومطالبها، متلاشيًا فى مجتمعه، يسعى نحو الحرية، ولا يكفى أن يكون مضطهدًا، كى يختار أن يكون ثوريًا، لكنه لا يبغى الثورة التى تحطم المجتمع، ولا يعمل بمفرده بل بالتضامن مع مصالح طبقته.

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ١٠٥.

(٢) إن شخصية "حمدى" تذكرنا "بالبطل الخلاصى" الذى يشعر بعدم انتمائه والذى يرسم لنا "روبرت بروستاين" صورته بقوله:

إنَّ البطل الخلاصى، هو إنسان عال "سوبر مان" يجمع بين صفات الرجل الشرير والرجل الخير، بين صفات رجل يقضى على عقيدة، ورجل يقيم كنيسة .... إنه طريد القوانين يشن الحرب على المجتمع ويسعى إلى الإشباع التام بعيدًا عن القوانين المصطلح عليها .... إن البطل الخلاصى باختصار يشعر بأنه ملعون، ويستمد تحديه وقوته من أعمق ينابيع الشر...، وبوصفه فاعلاً للشر، يريد أن يقتل الدين، ويمحو النظام القديم، وبوصفه فاعلاً للخير يريد أن يقيم نظامًا من عنده . انظر روبرت بروستاين: المسرح الثورى، ترجمة: عبد الحليم البشلاوى ـ الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، بدون تاريخ، ص ٢١-٢٢.

فى مسرحية «ثأر الله» نجد "الحسين - رضي الله عنه -» نموذجًا للثائر الذى استبشع الظلم، فقاومه بكل ما أوتى من فضائل، دون الاستعانة بأسلحة أعدائه الذين قتلوه باسم الإسلام، وباسم القضية التى دافع عنها.. وقد صور "الشرقاوى" الحسين - رضي الله عنه - شهيدًا منذ البداية، فقد امتلك نقاء الروح، وصدق القول، وإخلاص العمل، وكل الصفات التى لا يستطيع أن يمتلكها أهل الشر:

[إنه يشبه الثائر البطل فى المآسى الكبرى، يشعر بغربة شديدة حتى وهو وسط أهله يدافع عن قضيته، وهى قضيتهم فى ذات الوقت، لكنه يشعر أن لا أحد يدرك مدى خطورتها وعظمتها، وهذا ما يضاعف إحساسه بالغربة والوحدة وأن الكل يتخلى عنه، إمَّا لضعف، أو خيانة، أو حسد، أو سعى وراء عرض الدنيا] (١).

الصراع الذى يمارسه الحسين، ليست "القوى العلوية" طرفًا فيه، بل هو صراع بين "الحسين" ونفسه، وصراع بين "الحسين" و"الأمويين"، فعندما بعث "يزيد بن معاوية" برسالة إلى رجاله، لكى يأخذ البيعة لنفسه من "الحُسين"، أصبح "الحُسين" بعدها فى «صراع داخلى» وفى حيرة من أمره لا يعرف بالتحديد "طريق الخلاص"، فصوره الشرقاوى لاجئًا إلى قبر جده - المصطفى ﷺ -، يناجيه ويسترشد منه الصواب.

[الحسين: بأبى أنت وأمى يا رسول الله إذ أبعد عنك...

وأنا قرة عينك...إننى أرحل عن أذكى بلاد الله عندى ... غير أنِّى أنا لا أعرف ما أصنع فى أمرى هذا فأعنى.

أنا إن بايعت للفاجر كى تسلم رأسى.. أو لكى يسلم غيرى لكفرت.. وخالفتك فيما جئت للناس به من عند ربك، وإذا لم أعطه البيعة عن كره قُتلت ....] (٢)

هذا الصراع الداخلى لا يستمر طويلاً، إذ يأتيه الحل على هيئة منام تتجلى الحقيقة بكل أبعادها أمام ناظريه.. فيختار طريق النضال، والدفاع عن الحق والعدل ضد الظلم والخديعة:

---

(١) د/ على الراعى: المسرح فى الوطن العربى، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، يناير ١٩٨٠م، ص ١٧٠ - ١٧١

(٢) عبد الرحمن الشرقاوى: الحسين ثائرًا، ص ٦٦-٦٧.

الحُسين: بان الرشد من الغى... وهدانى جدى للرأى...

غفوت قليلاً فحلمت.. حلمت بجدى يأمرنى ألا أقعد عن باطل ورأيتُ أبى يبتسم إلىَّ ويدعونى.. وأمى تنتظرُ قدومى.. وحلمت بعم أبى حمزة... ينادينى بأبى الشهداء وبشَّرنى جدِّى بمكان فى الجنَّة قرب مكانه.. إذا أنا ما استشهدتُ دفاعًا عما جاء لتبيانه.] (١)

والحُسين - رضي الله عنه - كبطل تراجيدى - فى داخله براءة كاملة، فهو مقتنع بالكلمة، ولم يسع للفعل. ذلك لأنه تجاهل الوعى بحقيقة الصراع، فالصراع هنا لا مجال فيه للكلمة.. بل للفعل «السيف»:

[الحُسين: (منتفضًا) كبرت كلمة.. وهل البيعة إلا كلمة.. ما دين المرء سوى كلمة .. ما شرف الرجل سوى كلمة.. ما شرف الله سوى كلمة.] (٢)

لقد نزل "الحُسين" - رضي الله عنه - إلى معركة السياسة، غير مسلح بأسلحتها، بل مسلحًا بالإيمان والبراءة والعدل، وكلها أدوات لا تصلح فى ميدان السياسة فى عصر يلجأ فرسانه إلى المناورات والخديعة.

ثالثًا: الشخصية التاريخية:

فى مسرحية «يا آل عبس» نجدُ أن توظيف شخصية "عنترة" يختلف عن حقيقة الشخصية التاريخية المعروفة، فشخصية "عنترة" داخل المسرحية انهزامية ضعيفة اختبأ وراءها "فكرى" فى محاولة منه للهروب من "الواقع المأزوم" لكنه سجن نفسه داخل الجزء الضعيف من تلك الشخصية.

إنَّ المؤلف لم يوظفُ فى شخصية "عنترة" "الشجاعة" و"الفروسية" وإنما وظَّف حادثة بعينها من حوادث حياتها وهى الفترة الانهزامية التى عاشها عنترة بعد رفض أبيه شداد الاعتراف به ورفض عمه تزويجه من عبلة وهروبه إلى الصحراء وتوقفه عن إلقاء الشعر الذى كان هو صوته المُعبِّر عن رأيه وشخصيته وإلقائه السيف واشتغاله برعى الغنم.

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٧٧.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ٣٨.

وتلك هى الفترة بعينها التى هرب إليها "فكرى" بعد أن طرد من عمله ومنع من الكتابة مثلما منع عنترة من إلقاء الشعر، فكأن "عنترة" والأحداث المحيطة التى عاشها معادلاً موضوعيًا "لفكرى" ولأحداثه الواقعية التى يمر بها فكأنه هرب من ذات"انهزامية إلى ذات انهزامية أخرى لتقول إن هذا الضعف وتلك الروح الانهزامية والانكسار الروحى ليس على المستوى الفردى بل هو على المستوى الجمعى بسبب افتقاد روح البطولة الحقيقية وأخلاق الفروسية النبيلة، والنص الآتى يوضح الحالة التى هرب إليها فكرى من خلال شخصية "عنترة" :

[شداد: (لعنترة) ما الذى أجلسك هكذا أيها العبد؟

عنترة: أرعى الغنم كما أمرت يا مولاى.

مالك: والحرب الدائرة بيننا وبين بنى غيلان؟

عنترة: يكفيكم السادة يا مولاى.

شداد: لكن الكر لن يكون إلا بعنترة..................

عنترة: العبيد لا يعرفون الكر

العبيد لا يعرفون غير الحلب والصَّر.] (١)

تلك الحادثة هى المتحكمة فى شخصية فكرى ـ عنترة على مدار المسرحية والتى تقابلها فى واقع الحدث المسرحى حادثة سجن فكرى بوشاية من زميله شكرى ليستولى على منصبه فى الجريدة.

وكما ارتدَّ عنترة بعد تلك الحادثة إلى الصحراء ارتدَّ فكرى إلى الماضى ليختبئ خلف شخصية عنترة الانهزامية فى الأصل ليهرب كلاهما من «الواقع الأليم»، والنص التالى يوضح مدى حالة الانهزام والانكسار التى أصبح عليها «عنترة ـ فكرى»:

---

(١) صلاح عبد السيد: يا آل عبس، الأعمال الكاملة، المجلد (٢)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ٢٠٠٢م، ص ٣٠٥.

[عنترة: أرجو من مولاى الهمام أن يغفر لى ما بدر منى فى الكلام وأن يعتبرنى من جملة العبيد والخدَّام.. أدام الله فضل مولاى الهمام..

الملك: (ضاحكًا بقوة) إننى لن أغفر لك أيها العبد قبل أن يغفر لك مولاك عمارة.

عنترة: (فى ألم) أيها الأمير عمارة.. إننى عبدك المطيع عنترة... أرجو أن تتقبل اعتذارى عما بدر منى فى الكلام وأن تتقبل تهنئتى بزواجك من سيدتى الأميرة (عبلة).

عمارة: (فى رقاعة) إنى لن أغفر لك أيها العبد.. ولن أتقبل تهنئتك بزواجى من سيدتك الأميرة (عبلة) إلا إذا حققت لى أمنيتى...... أن يرقص لى عنترة.](١)

رابعًا: الشخصية الخيالية:

فى مسرحية «محاكمة رجل مجهول» نجد أنَّ «المتهَم» هو الذى أصرَّ بعد اكتمال نضجه الثقافى ألا ينحبس داخل قمقم ذاته، واختار النزول إلى مجتمعه كى يحاوره ويعرفه ويضىء له طريق التقدم.

إنَّ المتهَم ذو براءة ومثالية، يجهل أساليب الناس الملتوية فى التلفيق وسرقة الاتهامات ولذلك رأيناه يجهل كل الاتهامات التى اتهموه بها:

[المتهم: يا سيد أنت تحيرنى

تلقى فى وجهى كلمات لا أفهم معناها

فأنا لا أدرى هل أقبل ما تذكره من أوصاف لى أم أرفض قل لى يا سيد، لكن دون صراخ من فضلك.

أيهما «أخطر شأنًا»، الرومانتيكى أم الجاسوس.] (٢)

ومع ذلك نجد المتهم ـ الشخصية الخيالية ـ ذكى، وذو فطنة شديدة، وسريع الملاحظة، وقد كوَّن انطباعًا عن عالمنا.

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٣٢٨.

(٢) د/ عز الدين إسماعيل: محاكمة رجل مجهول، ص ١٧.

[المتهم: فلقد أبصرتُ الناسَ على الطرقات يحدث كل نفسه

يبسط كفيه أحيانًا ....

لا أدرى هل يتضرع .... أم يستدعى ... أم يندم

يرفع سبابته أحيانًا .....

لا أدرى هل يتوعد أم يسلم أمره

يبصق أحيانًا .....

لكن لم أدرك معنى ذلك

(متجهاً إلى الرجل)

هل يعنى هذا عندك أن عقول الناس اعتلت؟

أن العالم أصبح بيمارستان أعظم؟.] (١)

وبرغم التجهم الذى قوبل به، والتهم التى انهالت فوق رأسه، والنماذج المنهارة التى أوقعها المؤلف فى طريقه، يصر على أداء رسالته نحو مجتمعه الذى اعتلت فيه عقول الناس. والذى اتهمه أخيرًا بالإجرام.

[فإن لم تجرمْ بعد فإن مصيرك أن تجرم] (٢)

وتنتاب المتهم حالة من الذهول أمام المحكمة التى تشكلت لمحاكمته، من بين الأفراد الذين ما غادر عزلته إلا من أجلهم. وهنا يدركُ أن مصيره امتداد لمصير أسلافه العظام:ـ

فمضيت أسير على غير هدى ما يقرب من ألف سنة (٣)

ويكشف «المتهم»، عن انفصال وجدان الجماهير عن القضايا التى ينبغى أن تؤرقها، وانغماسها فى التوافه، يكشف عن ذلك عندما يعلل لماذا لم يبصره أحد قط بشارع قصر النيل، ولا فى قصر الدوبارة، فيذكر أنه فجع بنزوله إلى شارع

(١) نفس المصدر السابق، ص ١٤ : ١٥.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ١٨.

(٣) نفس المصدر السابق، ص ٣١.

"قصر النيل" - إثارة إلى احتكاكه بأفراد المجتمع - إذ أدرك تفاهة الناس وتكالبهم على الشراء، واستحال عليه أن يعرف من مثل هؤلاء:

[أخبار الحرب هنالك خلف الأبواب.] (١)

ويصر «المدعى» على إعدام «المتهم».. فتدخل «أمه» = مصر منزعجة من هذا الضلال المسيطر على كل شيء.. وتنعى على شعبها تخاذله:

لستم أبنائى إن لم تقفوا صفًا

ويلى لو ولدى أعدم.] (٢)

خامساً: الشخصية الواقعية:

فى مسرحية «الرجل الذى أكل وزة» يصور المؤلف الإنسان المصرى الذى يهتم بأمور حياته اليومية من مطعم ومشرب وملبس وجميع شئونه الاجتماعية المحدودة، بشخصية مسالمة بريئة بسيطة تجد نفسها فجأة فى مواجهة "السلطة" متهمة بالتحريض على النظام والتعامل مع جهات أجنبية، ويوضح النص التالى الأزمة التى تعانيها شخصية سعد البريئة المسالمة مع رمز السلطة «الضابط»:

[الضابط : إيه موقفك من الصراع الصينى السوفيتى؟

سعد: (فى حيرة) حلو.

الضابط: إيه رأيك فى ماوتسى تونج.

سعد: هو كويس بس مزرر الجاكتة لغاية رقبته؟

طايقها إزاى فى عز الحر؟

الضابط : أنا باتكلم عن شخصيته؟

سعد: شوف يا بيه الراجل ده ربنا موفقه عشان نيته صادقة، لو مكانش بيقول يا رب العالم النمل اللى عنده دى كانت تاكل إزاى؟. (٣)

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٣٤.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ٤٤.

(٣) جمال عبد المقصود: الرجل الذى أكل وزة، ص ١٩

وفى مسرحية "بالعربى الفصيح" نجد أن "البطولة فى المسرحية جماعية" وتوظيف المؤلف قد جاء مقسمًا على عدد كبير من الشخصيات، وقد كان من الممكن أن يأتى "بنموذج عربى واحد" يُعبِّر عن "الوطن العربى" لكنه فضل تقسيم ذلك التوظيف وجعل لكل بلد عربى لسانه الناطق باسمه لمزيد من "الواقعية" المضفاة على النص".

[لقمان: وفى باريس الشرق.. لبنان

سؤدد: والسودان كلها.

عنتر: والعراق حارس البوابة الشرقية.

ليث: وبلد الصمود الجماهيرية العربية الليبية الشعبية.

تمام: وتونس الخضراء.

مغوار: والمغرب البيضاء.] (١).

إن المؤلف قد رسم شخصياته تلك «حسب الواقع الزمنى» وحسب رؤيته هو لهذا الواقع، كذلك نجد الشخصية العربية المتخوفة من كل شىء:

[مغوار: .... ممنوع عليهم الخوض فى أى موضوعات سياسية أو دينية أو عرقية أو جنسية أو تاريخية أو قومية وكذلك عليهم قطعيًا عدم التعرض بالاسم أو الإشارة أو حتى للرمز لأى من المسئولين أو الكبراء العرب قديمًا وحديثًا...] (٢)

سادسًا: الشخصية اليهودية:

فى مسرحية "النار والزيتون"، يذهب الفدائى الفلسطينى "أبو شريف" إلى داره القديمة فى "يافا" ويطرق الباب، فتخرج له "فتاة إسرائيلية" كانت جارتهم قبل رحيله عام ١٩٤٨م، وتستقبله هذه الفتاة "بحرارة بالغة"، ويستعيدان ذكريات طفولتهما العذبة، ولهوهما البرىء، دون أن يشعرا بفرق بين "المسلم" و"اليهودى":

---

(١) لينين الرملى: بالعربى الفصيح، ص ٢٥٥-٢٥٦.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ٣٦٦.

[الفتاة الإسرائيلية: بعدك فاكرنى يا فتحى.

أبو شريف: وين ضفايرك الطويلة؟

الفتاة الإسرائيلية: لخبطتنى ..

أبو شريف: وبعد حلوة يا حبيبة...

الفتاة الإسرائيلية: وينك كل ها السنين يا روميو؟

أبو شريف: بالأردن ... بمصر ... بألمانيا ... بفرنسا ...

ويستمر الحديث بين "الفتاة الإسرائيلية" و"أبو شريف" محملاً بعبق الذكريات الحلوة، والمشاعر الإنسانية الصادقة، حتى ترتدى "الفتاة الإسرائيلية" ملابسها العسكرية وتشهرُ بندقيتها بيد مدربة وكأن شخصيتها قد تحولت من النقيض إلى نقيض آخر:

[الفتاة الإسرائيلية: قف! لا تتحرك!

أبو شريف: شو ها المزحة؟

الفتاة الإسرائيلية : ارفع يديك فوق رأسك وتكلم فى الحال.

أبو شريف: نادية ....

الفتاة الإسرائيلية : لا تراوغ. ارفع يديك، شو اسمك وكيف دخلت هون.

أبو شريف: (يرفع يديه) اسمى فتحى..

الفتاة الإسرائيلية: ها ها. حكاية سيئة بارتجالها، مش مهم بتعترف فى الشرطة [(١)]

وفى مسرحية «إله إسرائيل» نلاحظ التطور الذى طرأ على شخصية "مريم المجدلية" فقد اشتركت "مريم المجدلية" مع "اليهود: قيافا وحنانيا ويهوذا" فى تدبير مكيدة "للسيد المسيح" لتلويث سمعته:

---

(١) ألفريد فرج: النار والزيتون، مجلة المسرح، العدد ٦٩، سنة ١٩٧٠م، القاهرة، ص: ٧٣.

[قيانا: (شارحًا) اتفقنا على أن أبعث إليها الليلة شخصًا يشبه عيسى الناصرى فى قامته وهيئته يزورها فى بيتها وهو ملثم فتدخله فى مخدعها حتى إذا خرج منه لينصرف رآه مَنْ عندها من العشاق والسمار فتزعم لهم أنه عيسى الناصرى.] (١)

إلا أن "مريم المجدلية" تهجر حياتها الأولى، وتهجر "الديانة اليهودية" وتدخل "الديانة المسيحية" وتدافع عن "المسيح" ضد أعداء اليوم، حلفاء الأمس.

[المجدلية: إبليس هو الذى استحوذ عليكم يا فجرة ..

إله إبليس برىء منكم.](٢)

إذن ثمة ملاحظة على «الشخصية اليهودية» هى أنها "شخصية متحولة" تتقلب من حال إلى حال دون تمهيد أو تدرج مما يبدو معه هذا الانتقال أمرًا غير منطقى، ومنجافيًا للواقع ومجافيًا كذلك للنزعة الفنية التى تتوخى ربط النتائج بالأسباب:

وفى مسرحية "شعب الله المختار" نجد شخصية "سيمون اليهودى المصرى" الذى "آمن بالصهيونية" ودفعه إيمانه هذا إلى "الهجرة إلى إسرائيل"، بل إنه انخرط فى "شبكة جاسوسية" ضد بلده الأصلى "مصر" لمصلحة "إسرائيل"، وفجأة يندمُ على "خطأه" هذا فى حق بلده الأصلى "مصر"، ولكى يكفر عن خطيئته لا يتخلى عن "الصهيونية" أو يهاجر من إسرائيل ولكنه يشترك فى "حركة للقضاء على إسرائيل"، هكذا مرة واحدة، ويتحول ولاؤه الكامل إلى "مصر"، وهو يدعو "المليونير اليهودى الأمريكى "ليفى" إلى نقل مشروعه إلى "مصر":

[سيمون: ليس فى الدُّنيا بلد أكرم فى معاملة الأجانب من مصر.

ليفى: لا تنس أنى يهودى.

سيمون: المصريون لا يعادون اليهود وإنما يعادون الصهيونية ودولة إسرائيل.

---

(١) على أحمد باكثير: إله إسرائيل، دار القلم، القاهرة، ١٩٦٣، ص ١٠٠.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ١٠٧.

ليفى: الشائع عندنا فى الولايات المتحدة أنهم يضطهدون اليهود.

سيمون: هذا من أكاذيب الصهيونيين. (١)

وتنجح الثورة التى يشترك فيها «سيمون» وتخلع حكومة «بن جوريون» ويقوم "سيمون" بتولية "ليفى" رئيسًا جديدًا للحكومة التى تكون مهمتها "تصفية دولة إسرائيل".

كذلك نجد شخصية متحولة أخرى ألا وهى شخصية "ليفى اليهودى" الذى جاء إلى "إسرائيل" ليستثمر أمواله فيها "وكان مؤمنًا بالصهيونية"، ولكنَّ المشروع الذى وظَّف فيه أمواله وأموال شريكه الأمريكى يخسر الكثير، وتقوم "الحكومة" بتسجيل بقية أموالهما باسم "ليفى" لأنه يهودى وتستطيع منعه من الخروج بعكس شريكه الأمريكى "أندرسن" الذى يستطيع الخروج بهذا المال وقتما شاء:-

ليفى: يؤسفنى يا أندرسن أننى كنت السبب فى جرك معى إلى هذه الهاوية.

أندرسن: ما ذنبك أنت لقد كنت مخدوعًا مثلى ومثل الملايين من الشعب الأمريكى.(٢)

ويقرر «أندرسون» العودة إلى الولايات المتحدة الأمريكية ليفضح الصهيونية هناك:

أندرسن: وأكشف للشعب الأمريكى مدى الضرر الواقع على الولايات المتحدة من جرَّاء انصياعها لنزوات اليهودية العالمية.

[ليفى: هذا ما يقوم به ألفريد ليلنتال وجماعته.

أندرسن: سأنضم إليهم وأعزز حملتهم بكل ما أملك ولو أنفقت جميع مالى.

ليفى: وأنا معك يا أندرسن. اعتبرنى شريكًا فى كل ما تنفق فى هذا السبيل وسأكافح هنا مع المكافحين لتحطيم هذه القلعة الصهيونية.](٣)

---

(١) على أحمد باكثير: شعب الله المختار، مكتبة مصر، القاهرة بدون تاريخ، ص ٧٢.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ١٠٣.

(٣) نفس المصدر السابق، ص ١٠٣.

وهكذا يخلع "ليفى" "رداء الصهيونية" ويضع بدلاً منه رداء "محاربة الصهيونية" وإن كان المؤلف لا يكشف لنا شيئًا من حربه للصهيونية ولكنه يخبرنا على لسان "سيمون" أنه قد أصبح فجأة، وبفعل فاعل، رئيسًا للجماعة الساعية للثورة. ويشترك "ليفى" فى عمل شىء "مضاد للصهيونية"، حيث يقول للكوهينات الأربعة، ممثلى الفكر الصهيونى:

[ليفى: ويلكم أين تعيشون؟ ألا ترونها تنهار بالفعل؟ لقد كانت تعيش على التسول من أمريكا وأوروبا فانقطع اليوم هذا المورد فكيف تعيش؟ وهذه الدول العربية لو شاءت لقضت على إسرائيل فى يوم واحد.](١)

ويقول:

ليفى: (محتداً) أجل يجب أن نحرر اليهود من دولتكم هذه ومن لعنة الصهيونية.](٢)

ومن سمات «الشخصية اليهودية» «المرأة البغى»، ولقد ربط الدكتور. عبدالوهاب المسيرى بين اليهود و«الدعارة» فقد كان على كل من الطائفتين ـ اليهود والبغايا ـ ارتداء شارة صفراء لتميزها بوصفها أقلية اقتصادية.](٣)

فى مسرحية «شيلوك الجديد» نجد "راشيل" تمثل المرأة اليهودية، فهى شقراء، ناضجة الأنوثة كلها «إغراء» و«فتنة»، وترتدى فستانًا من «الحرير» محبوكًا على جسدها حتى ليكاد أن يتمزق. (٤)

حتى هذه الصفات المحددة للشخصية تنبع من هذا التصور للعمل الذى لا تصلح لسواه، وظيفة راشيل فى المسرحية، كما حددها شيلوك أن تقوم بالاستيلاء على «أراضى عبد الله الفيَّاض» باستخدام وسائلها المختلفة لمصلحة الحركة الصهيونية. (٥)

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ١١٤.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ١١٥

(٣) د/ عبد الوهاب المسيرى: الأيديولوجية الصهيونية، الجزء الأول، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، سنة ١٩٨١م، ص ٤٠.

(٤) على أحمد باكثير: شيلوك الجديد: مكتبة مصر، القاهرة، بدون تاريخ، ص ١٠.

(٥) نفس المصدر السابق، ص ١٥.

ولم يكن «عبد الله الفيَّاض» أول شخص تقوم معه راشيل بهذا العمل، فقد سبقه الكثيرون، وعندما تحمل راشيل من عبد الله الفيَّاض «سفاحًا»، لا ترى "الحركة الصهيونية" بأسًا من هذا الحمل:

[شيلوك: أما تحبين يا راشيل أن تسهمى فى حركة النسل اليهودية. إن العرب يتناسلون بكثرة مزعجة فلابد لنا أن نباريهم إن شئنا أن تكون لنا الأكثرية.] (١)

وفى مسرحية "الكوميديا اليهودية" نجد "إستير" وابنتها "سارة" تديران حانا، وتقدمان "المتعة" للرواد، وتصبح هذه المهنة دلالة امتياز حتى من "الحاخام" نفسه:

[ابن أشبر: (لإستير) ليس هناك شك فى أن ابنتك أحبت حرفتها ومارستها بصدق.]

وتقوم سارة بمغازلة «الحاخام» نفسه فتنهرها أمها:

[سارة: كم من الكهنة قد تسللوا إلى مخدعك وإلى فراشى؟.أم لتقولى إنك لا ترتوين إلا من الأحبار.] (٢)

شيئًا فشيئًا تكتسب "هذه المهنة = البغاء والدعارة" صفة "القداسة"، عندما يعلم «حاييم» بأن سارة - وهى غير "سارة الأولى ابنة إستير - ستزف إلى «المسيح» فيقول:

[حاييم: ما دامت ستزف إلى مسيحنا فلا بد أن تحترف البغاء. هكذا جاء فى القاموس.] (٣)

ويوضح «إيليا النبى» هذه المهنة بالنسبة (لعروس المسيح):

إيليا: إن الدعارة بالنسبة لعروس المسيح هى طقوس مقدسة.. [إنها عبادة وصلاة.] (٤)

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٥١.

(٢) مصطفى السعدنى: الكوميديا اليهودية، لجنة التعريف بالإسلام (٣٨)، القاهرة، سنة ١٩٧٧م، ص ٩٨.

(٣) نفس المصدر السابق. ص ٥١.

(٤) نفس المصدر السابق. ص ٥١.

ويشتهى حاييم - الحارس على الشريعة - عروس المسيح سارة، ويبارك إيليا النبى هذه المعاشرة «كطقس ديني»: -

إيليا: ستتحول «معاشرتك لها» صلاة وعبادة جنسية]. (١)

سابعاً: شخصية الراوى المسرحى

وهى الشخصية التى تقوم بالتعليق السردى المباشر فى العرض المسرحى، وتقوم بتوجيه هذا التعليق أساسًا إلى الجمهور (٢)، وينقسم "الراوى المسرحى" إلى قسمين:

راوٍ محدث يمثل ويتحدث بلسان المؤلف ويحاكى تصرفات ومواقف الشخصيات المسرحية وراوٍ شعبى شفاهى يروى وينشد النص الشفاهى مجهول المؤلف.

والراوى المسرحى تفوق رؤيته رؤية الشخصيات المسرحية؛ لأنه يعلم كل ما يخص المسرحية وشخوصها وأحداثها ومكامنها، هذا ما نجده فى مسرحية "زفة الكلاب" فيقول الراوى:

[الراوى: كان ياما كان .. فى ذات العصر والأوان ...

إنسان غلبان اسمه حسن أبو لسان...

سموه كده عشان مالهوش لسان...

صنعته كانت مكوجى.. وسط الصنايعية فوريجى..] (٣)

---

(١) نفس المصدر السابق. ص ٤٥.

(٢) د/ إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية - مرجع سابق - ص ١٢٧/ وبعض النقاد المحدثين يستخدمون ما يعرف (بالشخصية الجوقية) ليدلوا به على الشخصية التى يمكن أن تتواجد فى بعض المسرحيات، وتبتعد عن الأحداث كى تقوم بالتعليق الذى يمد المفرجين بمعلومات خاصة - غالبًا ما تكون ساخرة، أو ذات مغزى - والتى من خلالها يتعرفون على الأحداث والشخصيات. ومن الأمثلة على ذلك (المغفل) فى مسرحية (الملك لير) لشكسبير و(إينوباريوس) فى مسرحية (أنطونيو وكليوباترا) لنفس المؤلف، و"ست بكوذ" فى مسرحية "الحداد يليق بإليكترا" لأونيل. انظر د/ إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص ١٥٦.

(٣) عزت الأمير: زفة الكلاب، المسرح العربى، عدد (١١٨)، الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٩٨، ص ١١٢.

الفصل الثانى:

الصراع الدرامى Conflict, Dramatic

تمهيد

[الصراع الدرامى من أهم الأجزاء الرئيسة فى المسرحيات التقليدية، النبع الذى تصدرُ عنه الرواية التمثيلية بتمامها، ففى المأساة نرى على الدوام صراعًا بين القوى المادية بعضها ضد بعض، أو الذهنية، بعضها ضد بعض، أو بين القوى المادية والذهنية معًا. وفى الملهاة نجد باستمرار صراعًا بين الشخصيات، وبين الجنسين الذكر والأنثى، أو بين الفرد والمجتمع.] (١)

إن الصراع الدرامى يعنى وجود "قوتين" أو "إرادتين متعارضتين" أو أكثر من ذلك، وقد اصطلح النقاد على أن تكون هاتان القوتان متعادلتين لكى يكون الصراع قويًا، أمَّا إذا كانت إحداهما قوية عاتية والأخرى ضعيفة فاترة فإن الصراع سينتهى بمجرد بدايته ونحن نشاهد الصراع الصاعد الحقيقى حينما يكون الخصوم متساويين فى القوة تساويًا عادلاً.] (٢)

---

(١) الارديس نيكول: علم المسرحية، ترجمة: درينى خشبة، دار سعاد الصبَّاح، الطبعة الثانية، الكويت، ١٩٩٢م، ص ١٣٣.

(٢) لاجوس أجرى: فن كتابة المسرحية: ترجمة: درينى خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د. ت، ص ٢٥٠ .

- وتجدر الإشارة إلى أن الصراع قد يكون بين أشخاص أو طبقات اجتماعية أو شعوب، أو بين أفراد وبين قوى الطبيعة كالزلازل والأعاصير والبراكين وخلافها، وتتحدد الإرادة الواعية هنا فى الطرف الأول من طرفى الصراع. انظر حسين رامز: الدراما بين النظرية والتطبيق المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، سنة ١٩٧٢م، ص ٤٧٩ -٤٨٠.

المبحث الأول: الصراع العربى الإسرائيلى فى المسرح السياسى المصرى

ينقسم الصراع فى مسرحية «شيلوك الجديد» إلى قسمين: صراع بمعنى «نضال عسكرى»، ويقتصر هذا الصراع على الفلسطينيين وحدهم حيث نجد الثوار فى الجبال يقاومون الحركة الصهيونية بالسلاح، أمَّا القسم الثانى فهو «صراع قانونى» وذلك عندما تدخل المشكلة دائرة «القضاء الدولى» وتشترك هنا الشخصيات المصرية والفلسطينية فى الحديث باسم العرب جميعا. (١)

يعمل «باكثير» على تأكيد نظرته للصراع العربى الصهيونى فيبرز الأطماع الصهيونية فى العالم العربى، فهذا شيلوك يرى أن شيلوك الشكسبيرى يملك بمقتضى الصك الذى يخوله الحق فى اقتطاع رطل من لحم أنطونيو فى أى جزء يختاره من جسمه، يملك الحق فى امتلاك الجسم كله والتصرف فيه كما يشاء، لأن حياة أنطونيو أضحت حينئذ تحت رحمته، وهو يطبق هذا المنطق على فلسطين «رطل اللحم» والوطن العربى «كامل الجسد».

---

(١) تتضح نظرة على أحمد باكثير للصراع العربى الإسرائيلى من خلال فكرته التى بُنِى عليها المسرحية، ومن خلال استعارة هيكل مسرحية "تاجر البندقية" "لشكسبير"، فيقول عن فكرة المسرحية: إن فلسطين العربية لا يمكن أن يقتطع منها وطن قومى لليهود ـ بل دولة ـ دون أن يسيل الدم من المشرق العربى كله، ومثل ذلك رطل اللحم الذى اشترطه "شيلوك اليهودى" فى رواية "تاجر البندقية" على التاجر البندقى أنطونيو، لا يمكن أن يقتطعه "شيلوك" دون أن يسيل الدم منه فيموت. فكما استحال تنفيذ هذا الشرط المخالف للقوانين الإنسانية مع أن "أنطونيو نفسه قد رضى به ووقع على صك العقد الذى بينه وبين شيلوك. يستحيل بالأولى تنفيذ وعد بلفور. انظر: على أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية، مكتبة مصر، الطبعة الثالثة، القاهرة، سنة ١٩٨٥م، ص ٤٣ ـ ٤٤.

ـ كذلك يورد على أحمد باكثير فى مقدمة المسرحية مقتطفًا من كتاب فلسطين اليهود: لنورمان بنتويش أحد الكُتاب الصهاينة يقول: لا حاجة لأن تكون فلسطين المستقبل محدودة بحدودها التاريخية، ففى إمكان المدينة اليهودية الامتداد على جميع البلاد التى وعدوا بها فى التوراة، من البحر الأبيض المتوسط حتى الفرات، ومن لبنان حتى نهر مصر، هذه هى البلاد التى أعطيت للشعب المختار. انظر: على أحمد باكثير: شيلوك الجديد، مكتبة مصر، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٨٥م، المقدمة.

[سوردز: هل تعنى أنكم ستأخذون الوطن العربى كله لتقيموا فيه الدولة اليهودية؟

شيلوك: ستقوم الدولة اليهودية فى فلسطين، ولكن لن نقتطعها من الوطن العربى لأن هذا الوطن سيكون المجال الحيوى لنشاطها.

سوردز: ولكن ليس فى وعد بلفور ما ينص على هذا الذى تزعم.

شيلوك: إن لم يشتمل عليه نصًا فقد اشتمل عليه ضمنًا. وليس كل يهود العالم من صنع شكسبير فتخدعوهم عن حقهم الثابت.] (١)

الأمر المحير فى إدارة "على أحمد باكثير" للصراع هو نظرته "للإمبريالية العالمية"، ممثلة فى «بريطانيا» آنذاك وعملها فى هذا الصراع فهو يقدمها تارة كطرف من أطراف الصراع يعمل جاهدًا على تأسيس الوطن القومى لليهود وذلك لمنع قيام "الوحدة العربية"، فبريطانيا هى التى قضت على حركة "محمد على باشا" وابنه "إبراهيم باشا" حين حاولا إقامة هذه "الوحدة العربية".

[شيلوك: لا أجهل هذا، بل أعرف أن بريطانيا ظلت طوال العصور تقاوم هذه الحركة وتتوجس منها شرًا. وما كان تشجيعها لنا فى تأسيس الوطن القومى فى فلسطين إلا عقبة من العقبات التى تضعها فى طريق هذه الحركة.] (٢)

ويرى باكثير أن الحكومة البريطانية سمحت لنفسها تحت تأثير «أموال الصهيونيين» ودعايتهم أن تفرض وصايتها على «فلسطين» [إن الجنود البريطانيين ورجال البوليس ظلوا ٢٥ عامًا يقاتلون الفلسطينيين لتأييد مطالب الصهيونية.] (٣)

---

(١) على أحمد باكثير: شيلوك الجديد، ص ١٥١- ١٥٢.
(٢) نفس المصدر السابق، ص ١٣١.
(٣) نفس المصدر السابق، المقدمة.

وقامت "بريطانيا" بحماية الصهيونية ورعايتها، وفرَّقتْ بين "العامل العربى" و"العامل اليهودى" فى الأجر، وشجعت الصناعة اليهودية فى فلسطين وقررت فرض ضريبة جمركية عالية على المصنوعات الواردة، وغير ذلك كثير من الإجراءات التى هدفت بها إلى إقامة الكيان الصهيونى على أصحاب البلاد الأصليين. (١)

لكن يعود باكثير تارة أخرى إلى تقديم "بريطانيا" "كحليف استراتيجى" للعرب، فهى لم تعط للصهاينة "وعد بلفور" إلا تحت "ظروف قاهرة" يقول «المندوب البريطانى»:

[شيلوك: فهمت ماذا تعنون. لعلك تريد أن تقول إن الظروف هى التى حملتكم على إعطاء وعد بلفور؟

سوردز: نعم. ظروف الدفاع عن حريتنا وحرية الشعوب العالمية فى الحرب الكبرى الأولى....... لم نعطكم وعد بلفور إلا لنؤكد لكم أنه ستعيش جالية من اليهود فى فلسطين آمنة مطمئنة على حقوقها المدنية والثقافية مع العرب.] (٢)

ويصل تناقض باكثير مداه عندما يجعل «بريطانيا» لا تقر بصحة «وعد بلفور»، بحجة» أنها لم تكنْ تملك "فلسطين" لكى تعد الصهيونية بها (٣)

ويظل وصف «بريطانيا» بالحليفة الكبرى يتردد فى المسرحية (٤). ولا شك أن باكثير بنى موقفه (الثانى) من "بريطانيا" بناءً على "حسن النية" فيها، وفى صلة. الصهيونية" بالإمبريالية البريطانية، وفاته أن "بريطانيا" فكرت فى إنشاء وطن قومى لليهود فى فلسطين قبل "ظهور الحركة الصهيونية" بحوالى نصف قرن من الزمان، فقد نادى الكولونيل الإنجليزى "جورج جاولر" "١٧٩٦- ١٨٦٩" والذى كان حاكمًا لجنوب إستراليا بإعادة استيطان "اليهود" فى فلسطين لحماية خطوط

(١) نفس المصدر السابق، ص ٦٩، كذلك ص ١٨٥.
(٢) نفس المصدر السابق، ص ١٤٦.
(٣) نفس المصدر السابق، ص ١٤٦- ١٤٧.
(٤) نفس المصدر السابق، ص ١٦٣- ١٦٤.

الاتصال بين أنحاء "الامبراطورية البريطانية المختلفة». وقبل ظهور الصهيونية بين اليهود قرر «وزير خارجية بريطانيا» اللورد "بالمرستون" (١٧٨٦- ١٨٦٥) أن يستخدم «اليهود» مخلب قط لقمع العرب، ونادى بهذه الفكرة الكثيرون، مما يكشف لنا ملامح المصير المتشابك «للإمبريالية الغربية» والاستعمار الصهيونى (١).

ونجد فى المسرحية «صراع خيالى» حيث يتصور باكثير قيام «محكمة دولية» للنظر فى «قضية فلسطين» بعد اشتداد الأزمة. فى هذه المحكمة يعرض «الصهاينة» حجتهم فى أحقيتهم بفلسطين، وأهم هذه الحجج «وعد بلفور ١٩١٧م». ويقوم كل من «المندوب البريطانى» و«المندوب العربى» بتفنيد هذه الحجة، فبريطانيا لم تكن تملك فلسطين حتى تعد الصهيونية بها، ويضيف «المندوب البريطانى» بأن بلاده اضطرت إلى هذا الوعد تحت ظروف الحرب العالمية الأولى بينما كانت «ألمانيا» على وشك أن تعرض على الصهيونية مثل هذا الوعد لتجعلهم فى صفها وتضمن تأييدهم ومناصرتهم لها بما لليهود من النفوذ الاقتصادى والسياسى فى العالم (٢)

ويحتج «الصهاينة» بقيام دولة يهودية فى فلسطين قبل ثلاثة آلاف عام، فيقوم "ميخائيل" بتفنيد هذه الحجة:

ميخائيل: .... لو صح هذا المنطق الذى يزعمه اليهود لكان لنا معشر العرب أن نطالب اليوم بإسبانيا التى قامت فيها دولة عربية أعظم من الدولة الإسرائيلية فى فلسطين وأطول منها عمرًا وأقرب منها عهدًا، فهل فى الدنيا مَنْ يقرنا على هذا. (٣)

---

(١) د/ عبد الوهاب المسيرى: الأيديولوجية الصهيونية ـ الجزء الأول ـ مجلة عالم الفكر، الكويت، سنة ١٩٨١م، ص ١٣٥- ١٣٦.

(٢) على أحمد باكثير: شيلوك الجديد، ص ١٥٨.

(٣) نفس المصدر السابق، ص ١٦٨. ونشير إلى أن الدكتور/ أحمد شلبى: قام بالرد على هذا الحق الذى ادعاه الصهاينة بقيام دولة يهودية فى فلسطين قبل ثلاثة آلاف عام من وجهة نظر علمية تاريخية بحتة. انظر: د/ أحمد شلبى: اليهودية، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة السابعة، القاهرة، سنة ١٩٨٤م، ص ٨٥.

وفى مسرحية "الكوميديا اليهودية" نجد صراعًا دينيًا بين "اليهود" من جهة. «والمسيحية والإسلام» من جهة أخرى. وتقوم المسرحية على تتبع حركة "شبتاى تسيفى" المسيح اليهودى والذى يسعى من أجل خلاص اليهود وسيطرتهم على العالم، [وهذه الفكرة جوهرية فى العقيدة الماشيحانية، ونادى بها كل المشحاء اليهود الذين ادعى كل منهم أنه المسيح الحقيقى.] (١)

وإذا نظرنا إلى طرفى الصراع من وجهة النظر اليهودية، نجد أن اليهود يسمون كل مَنْ هو غير يهودى "جوييم" ويقولون عنهم:

[حاييم: هذه الحشرات البشرية خُلِقَتْ لخدمتنا، ولكن ثار العبيدُ على السادة وتحكم الجنود فى الملوك.] (٢)

ويوضح إيليا صورة العالم بعد أن يسيطر عليه «اليهود»:

[إيليا: عالم من جنس واحد هو الجنس اليهودى على أن يضم «الجوييم» إلى الجنس الحيوانى ومع ذلك فقد ألزمنا الجوييم فمن بين الحيوانات ما هو أفضل منهم وأكثر منفعة وأقل ضررًا سيحول المسيح «الجوييم» إلى نوع جديد من الجنس الحيوانى اسمه العبيد السائمة تجمع بين صفات الحيوانات والعبيد.] (٣)

هذا عن الطرف الأول فى الصراع «الجوييم» أمَّا الطرف الثانى فهم «اليهود»، ولعلَّ نظرتهم لأنفسهم وللجوييم ـ فى المسرحية ـ هى التى تحدد طبيعة هذا الصراع ـ فكيف يرى اليهود أنفسهم؟:

[سارة: لماذا اختارنا الله لنكون شعبه دون بقية الشعوب؟

---

(١) د/ حسن ظاظا: الفكر الدينى الإسرائيلى، أطواره ومذاهبه، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، سنة ١٩٧١م، ص ١٣٤- ١٤٥.

(٢) مصطفى السعدنى: الكوميديا اليهودية، ص ٢٧.

(٣) نفس المصدر السابق، ص ٦٢- ٦٣.

جاييم: لأننا أول مَنْ اكتشفه واعترف وآمن به. ولأنه أودعنا صفات لم يفز بها
بقية البشر ـ ألا يكفى هذا يا سادة: نحن فوق البشر.] (١)

ويضيف فى موضوع آخر: [لو فتحت جمجمة يهودى لرأيت فيها منحًا أكبر من مخ الجوييم]. (٢) وهذا الموقف من النفس ومن الآخرين هو الذى حرا بشعوب العالم المختلفة إلى اضطهاد "اليهود" ومنع تداول كتبهم الدينية، خاصة التلمود منها.

[حاييم: لقد حاول كثير من خصومنا إجبارنا على التخلى عن الشريعة. فقد منع
الإمبراطور (أدريانوس) أجدادك من قراءة التوراة كما أمرت محاكم
التفتيش بحرق التلمود.] (٣)

إن طريقة السيطرة على العالم من جانب اليهود تبدأ بالسيطرة على العالم العربى والإسلامى يقول مسيحهم:

[شبتاى: ما أحلى العالم الإسلامى من لقمة سائغة لليهود أكاد أتصور الأماكن
المقدسة التى وطئتها أقدام أنبياء إسرائيل من الفرات إلى النيل وقد
وقعت فريسة فى قبضتنا... إن هذه الأقاليم العربية الشاسعة هى نواة
مملكة إسرائيل....](٤)

ويقدم المسيح اليهودى، شبتاى تسيفى، الطريقة المثلى للسيطرة على العالم، وتعد هذه الطريقة مفتاح هذا الصراع الطويل بين «اليهود» و«الجوييم»:

[شبتاى: لكى نسود العالم يجب أن نحطمه أولاً.. سنلجأ إلى كل أدوات التحطيم
المادية والمعنوية ووسيلتنا إلى هذا السياسة والعنف والإرهاب والتخريب
والحرب والرشوة والوقيعة. وقانوننا الحق للقوة وبالذهب نشترى كل ما
يباع ويشترى.

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ١٨.
(٢) نفس المصدر السابق، ص ٢٤.
(٣) نفس المصدر السابق، ص ٢٣.
(٤) نفس المصدر السابق، ص ١٢٨.

سارة: إن تشجيع الرذيلة يؤدى إلى انحلال مجتمع الجوييم.

شبتاى: إن إفساد مجتمع الجوييم واجب المرأة اليهودية فى المعركة القادمة.] (١)

كما يقرر شبتاى أن من أهم وسائل السيطرة على العالم إغراق الحكومات فى الديون اليهودية وبالتالى يمكنهم التدخل فى التعيينات للمناصب الكبرى وبذلك يضمنون تعيين العملاء، وبالتالى جاء الصراع الدينى مع المسيحية والإسلام جزءًا من الصراع الأكبر من أجل تحطيم العالم، ثم السيطرة عليه، يقول "حاييم" فى ذلك:

[حاييم: .... سياستنا الآن الوقيعة بين المسلمين والمسيحيين ليقضى كل منهما على الآخر، كانت الحروب الصليبية قمة نجاحنا فقد استمرت منقطعة أكثر من أربعمائة عام كان أجدادك وراء جميع الأديان حتى أفسدوها وأفسدوا أصحابها أو كادوا. كانوا وراء جميع الحروب والمنازعات حتى نشروا العداوة والثأر بين الجوييم.] (٢)

وفى مسرحية «اليهودى التائه»، نجد أن الصراع العربى الإسرائيلى ليس فى صورته العسكرية الظاهرة فحسب، فهو بين «الإمبريالية الأمريكية» و«الحرية العربية» والرغبة فى التقدم. بل إن إسحاق الثانى يعلن عن ذلك مباشرة بعد أن اكتشف ضرورة ممارسة «اللعبة المكشوفة»:

[إسحاق الثانى: الأب (المسيح الأمريكى) يريد المنطقة على ما هى ـ لا تتغيرـ وعلى التخصيص لا وحدة.

البروفيسور: ذلك أن الوحدة سيئة كالطاعون ـ الوحدة تعنى السير على قدمين فى عالمنا العملاق وأهم ما يصنعه إسحاق أن يمنع هذا.

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٩٥.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ٣٤، ونشير إلى أن ثمة خطأ فى تحديد مدة الحروب الصليبية، فهى لم تستمر أكثر من مائتى عام وذلك من عام ١٠٩٧م حتى ١٢٩٢م وليس أكثر من أربعمائة عام كما يقول حاييم فى المسرحية.

إسحاق الثانى: وهو ما نعلن عنه مباشرة فى بعض الأحيان وكما ذكر السيد أشكول
أن سياستنا منع الوحدة منذ ١٩٤٨م مطالبة أكثر مما مضى أن
نحول ولو بالقوة دون أى تغير يحدث فى الوضع القائم.] (١)

لقد حدد الرئيس الأمريكى «ترمان» عمل «إسرائيل» فى «منطقة الشرق الأوسط» عقب إعلانها فى «مايو ١٩٤٨م» بقوله: [لقد قامت إسرائيل فى منطقة الشرق الأوسط لكى تتصدى لتيار الوحدة الوطنية، فإذا لم تستطعْ أن تحقق هذا فلا أقل من أن تجتذبه بعيدًا عن مصالح البترول الأمريكى فى الشرق الأوسط.] (٢)

ويصل الأمر فى التقاء المصالح أن تصف المسرحية "الولايات المتحدة الأمريكية" و"إسرائيل" "بحياة واحدة ومجد واحد" لكنها تعود فتؤكد أن "المصالح الأمريكية" التى تحميها "إسرائيل" فى منطقة الشرق الأوسط أقوى بكثير من مصلحة إسرائيل فى حماية أمريكا لها.

فيعلن "المسيح الأمريكى" كيف وجه درسًا "لمصر" عبر "إسحاق الثانى" "إسرائيل" لأنها حملت «رداء الطاعون»، وهو فى عرف "المسيح الأمريكى" و"إسحاق الثانى" يعنى "الثورة والحرية"، يقول عن "مصر":

[المسيح: إحداها باتت درسًا لرجال الطاعون بكل مكان.. قامت وتمطت وأطلت بالرأس ومدت قبضتها فى وجهى رقصت برداء الثورة رقصًا أوهمها أن العالم ينتظر إشارتها ليقوم ويبعث.. لكن قررنا أن نعطيها الدرس.. درسًا للكل.. حملناه لإسحاق ليبلغها إياه. درسًا جلجل فى أسماع العالم يونيه ١٩٦٧م. (٣)

هذا هو الصراع الحقيقى، ولم تكنْ المشكلة يومًا ما "مشكلة فلسطينية" يتعاطف معها "العرب مرة" ويتناسوها مرات، بل ربما كانت المشكلة الحقيقية عكس ذلك تمامًا. ففلسطين قد ضاعت وعلى العرب أن يحافظوا على بقية أقطارهم من الضياع.

---

(١) يسرى الجندى: اليهودى التائه، مجلة المسرح، العدد (١٥) القاهرة، ١٩٨٢. ص ١٢٥

(٢) محمود عزمى: أضواء حول جذور معطيات الاستراتيجية العسكرية الصهيونية. ش. ف. العدد (٢١)، سنة ١٩٧٣م، ص ١٣٨.

(٣) يسرى الجندى: اليهودى التائه، ص ١٢٦.

المبحث الثانى: الصراع اليهودى ـ اليهودى

الملاحظ أن طرفى الصراع اليهودى ـ اليهودى هما فى الغالب اليهود الشرقيون «السفارديم» كطرف أول، واليهود الغربيون "الأشكنازيم" كطرف ثانى، وسنلاحظ أيضًا أن كلاً من الصهاينة وأغنياء اليهود ـ على المستوى المسرحى والواقعى أيضا ـ من «الأشكنازيم»، كما أن كلاً من اللا صهيونيين وفقراء اليهود من «السفارديم».

لقد احتل «الأشكنازيم» مدن الرفاه: تل أبيب، القدس، حيفا، وعندما جاء "السفارديم" لم يكن أمامهم سوى قرى التطوير والقرى الحدودية والأحياء الفقيرة: إن وضع اليهود الشرقيين على المناطق الحدودية كان مدبرًا لكى يشكلوا [ترسًا يحتمى خلفه أشكنازيم مثلث الرفاه] (١)

كما أن «الأشكنازيم» هم الذين يقررون مَنْ يمثل الطوائف الشرقية فى الكنيست والهستدروت وغيرها، إنها عملية إشراك وليست عملية تمثيل، فإذا ما تجرأ أحد وشق عصا الطاعة أمكن تغيره بسهولة.

كما لم يسمح "للسفارديم" بدخول الوزارات وذلك حتى عام ١٩٦١م حيث تم تعيين "وزير شرقى" واحد مقابل ١٥ وزيرًا أشكنازيمًا؟؟، لهذا قامت بين "اليهود السفارديم" كثير من الحركات الاحتجاجية التى تفاوتت قوتها من الاحتجاج السلمى إلى الاشتباك بالسلاح مع «الأشكنازيم» [وكان تمرد وادى الصليب فى حيفا عام ١٩٥٩م أول هذه المظاهر وتلاه تمرد حى المصرارة فى القدس عام ١٩٦٥م، ثم حركة الفهود السود ١٩٧٠/١٩٧١م، وغير ذلك من الحركات] (٢)

---

(١) وجيه حسن قاسم: نظرة جديدة فى التحالف الصهيونى الإمبريالى، دار البيادر، القاهرة، سنة ١٩٨٧م، ص ٨١.

(٢) نفس المرجع السابق، ص ٧٧- ٧٨.

فى مسرحية "النار والزيتون" تبرز «التفرقة العنصرية»، لإثبات أن الديمقراطية فى إسرائيل مجرد وهم، وأنها حكومة صهيونية عنصرية لا تختلف عن الحكومات العنصرية:

[القائد الفلسطينى: التمييز العنصرى بين اليهود الشرقيين وبين اليهود الغربيين هناك يدحض هذه اللافتة الديمقراطية المزيفة.] (١)

ويرى "ألفريد فرج" أن ضرر الصهيونية لا يقع على العرب وحدهم وإنما يقع على اليهود أيضًا "إن الصهيونية كما هى حرب على العرب فهى حرب على اليهود" ويضيف القائد الفلسطينى:

[القائد: نحن نعتبر أن تحرير الأرض الفلسطينية لا ينطوى فحسب على تحرير الإنسان الفلسطينى وإنما ينطوى أيضًا على تحرير الإنسان اليهودى من العدوان ومن الصهيونية، وإعادة إنسانيته له؟.] (٢)

إن اليهود الشرقيين "السفارديم" ضروريون لتكوين "البنية التحتية" للمجتمع الإسرائيلى ومن أجل أن يهاجر هؤلاء إلى إسرائيل تستخدم الصهيونية جميع السبل ويلخصها "الدليل" فى ضرورة شعور اليهود فى العالم بالاضطهاد، وأنه لا مأمن لهم إلا فى إسرائيل لذلك فهو يعترض عندما يقترح المليونير أن يدفع للعمال اليهود فى مصانعه وشركاته خارج إسرائيل علاوة امتياز:

ويرى الدليل أن يهود «الدياسبورا»، يجب أن يشعروا بالاضطهاد الكامل «ليفقدوا الأمل فى مستقبلهم هناك».

[المليونير: سأضطهدهم.. سأعذبهم رحمة بهم.. الملاعين اليهود أفادت النازية قضيتهم والأغنياء يلحون فى رفع أجورهم، المشروع كله والوطن نفسه فى مأزق وهم يريدون الاستقرار.

---

(١) ألفريد فرج: النار والزيتون: ص ٨٣.

(٢) نفس المصدر السابق: ص ٨١.

الأنبة: (تدخل عند صياح أبيها) لا تصرخ يا بابا الطبيب أمرك.

المليونير: يسقط الأطباء.. يسقط العرب .. يسقط اليهود المتأقلمون] (١)

وفى مسرحية "شيلوك الجديد" كان طرف الصراع اليهودى- اليهودى هما "شيلوك" ومساعدوه ممثلو الصهيونية، الطرف الثانى "إبراهام" اليهودى الشرقى اللا صهيونى، ويكشف باكثير" عن الصدام بين "شيلوك" و"إبراهام" منذ اللقاء الأول دونما تمهيد، فأتباع "شيلوك" كانوا قد اعتدوا على "إبراهام" وعماله العرب لأنه خالف قوانين المنظمة الصهيونية التى تحرم استخدام العمال العرب.

[**إبراهام:** لكنى لا أعترف بهذه القرارات لأنى لا أعترف بالصهيونية ذاتها.

شيلوك: قد كنت تؤمن بالصهيونية فيما مضى ولكنك ارتددت عنها إيثارًا لمصلحتك الخاصة على المصلحة العامة للأمة اليهودية.

إبراهام: ليس فى الدنيا شىء اسمه الأمة اليهودية ـ إن هذه إلا خرافة إن اليهود دين وليسوا أمة.] (٢)

ويدافع «إبراهام»، عن «العمال العرب» الذين يعمل «الصهاينة» على طردهم من كل العمل اليهودى تمهيدًا لطردهم من البلاد، وهنا يتهمه شيلوك بالخيانة والعمل لصالح العرب، وتتحدد نظرة «الأشكنازيم» لإبراهام «السفاردى» من خلال هذه التهمة، فعندما تعلن دولة إسرائيل، يرفض "شيلوك" بقاء "إبراهام" وأتباعه فى دولتهم الجديدة:

[**شيلوك:** لسنا من الغباوة بحيث نرضى أن يبقى هذا الطابور الخامس فى بلادنا، سيكون هؤلاء الخونة أول مَنْ نستبعدهم من دولتنا المقدسة.] (٣)

وقد برزت تهمة الخيانة بعد قيام دولة إسرائيل بسنوات، فقد نظر "الأشكنازيم" لكل "السفارديم" بأنهم خونة خاصة بعد أن بدأ "السفارديم" ينظمون تمردًا ضد «التسلط الأشكنازى».

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٨٤.

(٢) على أحمد باكثير: شيلوك الجديد، ص ٦٦.

(٣) نفس المصدر السابق، ص ٢٢٢.

ونجد "إبراهام" يثبت أنه عربى فيقول: (اعلموا إذن أننى عربى بالوطن ويهودى بالملة، تسلسل آبائى فى هذه البلاد منذ قرون، ولولا سخرية الأيام لما استطاع أمثالك يا شيلوك من الأجانب الدخلاء فى البلاد أن يتبجحوا على مثلى من أبنائها الأصليين.] (١)

ويتحول الصراع بين "الاشكنازيم" و"السفارديم" إلى صراع دموى حيث يحاول "شيلوك" ومساعدوه إلصاق تهمة الشروع فى القتل لإبراهام بغية التخلص منه، ولكن ضابط الشرطة العربى يكشف ألاعيبهم وينجو "إبراهام" ليزداد نشاطه المعادى للصهيونية ويعارض "إبراهام" مدى أحقية الصهيونية بتمثيل يهودى العالم عندما أعلن "شيلوك" عن طلب الصهيونية إقامة الوطن القومى فى فلسطين مع السيطرة على العالم العربى كله.

[شيلوك: إنَّ اليهود جميعًا يرون هذا الرأى وعندى تفويض تام منهم وقد أودعته عند كاتب الجلسة.

إبراهام: ينهض كلا أيها السادة إنه كاذب فيما يقول، فعقلاء اليهود لا يوافقونه بل يتبرأون من الصهيونية ويرونها خطرًا على مستقبل الشعب اليهودى] (٢)

ويوضح إبراهام أخطار «الصهيونية»، على «اليهود» بصفة عامة ويهود الشرق بصفة خاصة، ويفند اتهامات شيلوك له بخيانة «الأمة اليهودية» لمصلحته الخاصة:

[إبراهام: إننى لو لم أتحقق أن مصدرها "الصهيونية" هم اليهود أنفسهم لقطعت بأنها أكبر مؤامرة سياسية دبرت للقضاء على الشعب اليهودى بأسره....: إن لى مصلحة خاصة فى مقاومة الصهيونية التى تجلب إلى بلادى شذاذ الأفاق من المهاجرين البولنديين والألمان والهولنديين وغيرهم من أمم الأرض لينازعونا حقنا فى بلادنا ويستغلوا خيراتها دوننا] (٣)

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٧٠.
(٢) نفس المصدر السابقن ص ١٥٣.
(٣) نفس المصدر السابق، ص ١٧٧.

هذا الصراع بين «الأشكنازيم»، «السفارديم» جعل «السفارديم» يقفون فى صف العرب ضد الصهيونية:

[إبراهام: لئن كان العرب يلعنون الصهيونية مرَّة فإننا معشر اللا صهيونيين نلعنها ألف مرة ومرة لأن ضررها سيقع على رءوس اليهود قبل العرب.] (١)

المبحث الثالث: الصراع الداخلى

ظل الصراع الداخلى بين بطل المسرحية والقوى الخارجة عن ذاته أبرز ألوان الصراع فى المسرحيات الكلاسيكية، [حتى تطورت الكلاسيكية إلى ما عرف بالكلاسيكية الجديدة، التى كانت من تجديداتها إحلال الحب وأهواء النفس محل القدر كمحور تدور حوله المسرحية.] (٢)

ومن ثم اختلف باعث الصراع فأصبحت «الدوافع النفسية» فى ذات الشخصية هى التى تتحكم فى سلوكها «وكان من الطبيعى أن ينتقل الصراع من خارج الشخصيات إلى داخلها، فتصبح الشخصية فى صراع بين نزعاتها المتعارضة..] (٣)

فى مسرحية "ثأر الله" يبعث يزيد بن معاوية برسالة إلى رجاله، لكى يأخذ البيعة لنفسه من الحُسين، أصبح "الحُسين" بعدها فى «صراع داخلى»، وفى حيرة لا يعرف بالتحديد طريق الخلاص، فصوره "الشرقاوى" لاجئًا إلى قبر جده المصطفى - ﷺ - يناجيه ويسترشد منه الصواب، فى صراع ذاتى داخلى، فى منولوج درامى طويل يثير فيه منطقية الفكر، ويخاطب فى المتلقى عقله قبل وجدانه، ليحرضه على اتخاذ موقف تجاه المطروح، ليقف عقليًا بجانب "الحُسين" ضد ظلم "يزيد بن معاوية" الخارج عن «نظام الشورى».

الحُسين: أنا لا أعرف ما أصنع فى أمرى هذا فأعنى أنا إن بايعت للفاجر كى تسلم رأسى.. أو لكى يسلم غيرى.. لكفرت.. ولخالفتك فيما جئت للناس به من عند ربك وإذا لم أعطه البيعة عن كره قتلت وإذا عشت

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ١١٩.

(٢) درينى خشبة: أشهر المذاهب المسرحية، مكتبة الآداب، القاهرة، د. ت، ص ٧١.

(٣) د/ محمد مندور: الأدب وفنونه، ص ١٠٥.

هنـاك أحشـد النـاس عليه خاض من حولك بحرًا من دماء الأبرياء........ أترى أمنحه بيعة ذل؟] (١)

فى هذا الموقف الدرامى، على الحُسين أن يختار، ويحتدم الصراع الداخلى فى نفس البطل بين أن يثور فيسفك دمه ودماء كثير من الأبرياء، وبين أن يبايع ويضمن السلامة والذل، موقف ما امتحن المؤمن من قبل به، فتستمر الحيرة وتشتد فيناجى "الحُسين" ربَّه بقصيدة وكأنها مكملة لتلك التى ناجى بها جده المصطفى - ﷺ:

[الحُسين: يا أيها المعشوق وافاك المحب يبث وجده.. فامنحه شيئًا من رضاك وافض عليه بحكمتك. فأرى الصواب من الجنون فلا أضل ولا أضل أنا ذا أذوب وأضمحل... وليس بالمعشوق بحل أنا أعيذك أيها المعشوق عن كل الصفات....... إنى لأضرع طالبًا منك الإشارة.] (٢)

تلك هى الأزمة التى يعانيها الحُسين، فأين الخلاص، وأين الصواب.. اختيار صعب.. إن الحسين فى حيرة من أمره، يود لو يعرف حقيقة موقفه.. أهو صادر عن قناعة، أم عن أهواء شخصية.. إنه يخشى الزهو ويبحث عن اليقين..

هذا الصراع الداخلى لا يستمر طويلاً، إذ يأتيه الحل على هيئة منام تتجلى الحقيقة بكل أبعادها أمام ناظريه.. فيختار طريق النضال، والدفاع عن الحق والعدل ضد الظلم والخديعة.. غير مهتم بالأمان الشخصى.

[الحسين: بان الرشد من الغى

وهدانى جدى للرأى.......

غفوت قليلاً فحلمت.. حلمت بجدى يأمرنى ألا أقعد عن باطل ورأيت أبى يبتسم إلىَّ ويدعونى.. وأمى تنتظر قدومى.. وحلمت بعم أبى حمزة.... (مستمرًا) ينادينى بأبى الشهداء] (٣)

---

(١) عبد الرحمن الشرقاوى: الحسين ثائرًا: ص ٦٦- ٦٧.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ٧٤.

(٣) نفس المصدر السابق، ص ٧٧.

ذلك الحلم، يدفع الحُسين إلى المضى قدمًا لا يلوى على شىء، عازمًا كل العزم على خوض النضال دون توقف، لأن صراعه النفسى قد حسم، وانكشفت الغمة، وبان اليقين، فالحُسين أدرك أن الباطل أقوى، ومع ذلك يرفضه، ويمضى غير نادم... إلى الاستشهاد فى سبيل ما اعتقد أنه الحق.

وفى مسرحية "مأساة الحلاج" نجد «الصراع النفسى» لدى "الحلاج" والذى تمثَّل فى حيرته وبحثه عن الوسيلة المثلى «لمقاومة القهر». إنه يُعبِّر عن هذا الصراع والذى يزلزل أعماقه فى قوله لصديقه «الشبلى»:

[الحلاج: ها أنت تزلزلنى فى دارى

والسوق يزلزلنى أن أترك دارى

كلماتك تجذبنى يمنة

وعيونى تجذبنى يسرة.] (١)

ويزداد الصراع فى نفسه، بعد حضور «إبراهيم بن فاتك» وحديثه عن الظلم السائد فى كل مكان وعن الحمق والحمقى والأعداء، ومحاولته إقناعه بعدم جدوى «مواجهته السلطة »التى تنوى البطش به، إنَّ الصراع النفسى يمزقُ "الحلاج" ويؤلمُ مشاعره، وهو لا يتمنى إلا أن يمنحه الله «جلدًا» لينهى هذا الصراع:

[يا ولدى كم أخطأت الفهم

لا أطلب من ربى أن يصنع معجزة

بل أن يعطينى جلدًا.] (٢)

لكن «الحلاج» يضع حدًا «للصراع فى داخله» حين يقرر النزول إلى الناس لنشر دعوته إلى مقاومة القهر، وتحويل القول إلى فعل، ويصحب خلع «الحلاج»

---

(١) صلاح عبد الصبور: مأساة الحلاج، دار القلم، القاهرة، ١٩٦٦م، ص ٣٣.
(٢) نفس المصدر السابق، ص ٥١ .

للخرقة مونولوج شعرى طويل (١) يُعَبِّر عن ذروة الموقف الذى وصل إليه لإنهاء الصراع الذى كان بداخله وحسمه.

وكامتداد لحركة «الصراع النفسى» لدى «الحلاج»، يتجلى «صراع آخر» فى "المنظر الأول" من "الجزء الثانى" الموت" ألا وهو الصراع الداخلى الذى احتدم فى نفس "الحلاج" بين "الكلمة" و"الفعل"، هل يكتفى بكلماته أملاً أن يأتى مَنْ يعى كلامه فى العدل، فيرفع لواءه ويطبقه إن ولىَّ الأمر؟ أم يرفع السيف فى وجه الظلمة؟ ومن ناحية أخرى: إذا اختار الكلمة فهل سيتركه أهل السلطة؟ وإذا اختار السيف فهل يضمن أن يكون استخدامه فى الحق ولن يكون أداة قمع مظلوم باسم العدل المزعوم؟

ويصل الصراع الداخلى لذروته، حين تحيط الحيرة "بالحلاج" فتتحدر الدموع غزيرة من عينيه ولا يكون من مفر سوى انتظار الموت ليضع نهاية لذلك الأمل وتلك الحيرة.

[الحلاج: لا أبكى حزنًا يا ولدى، بل حيرة

من عجزى يقطر دمعى.. من حيرة رأيى وضلال ظنونى

يأتى شجونى، ينكسب أنينى؟

هبنى اخترت لنفسى، ماذا أختار؟

هل أرفع صوتى، أم أرفع سيفى؟

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٥٧.

- ونشير إلى أن "نبذ الخرقة" من قبل "الحلاج"، كان بسبب النزول إلى عامة الناس، كى يعظهم فى أمور الدين، لا أمور الدنيا كما أراد "صلاح عبد الصبور". فهكذا يقول التاريخ: فقد كان الحلاج يجتمع بالناس والشيوخ فى الأسواق، وفى المساجد ويملى على تلاميذه الكثير من أمور الدين وذلك من أجل الزهد والتصوف ووعظ تلاميذه.

- انظر أخبار الحلاج فى كتاب تاريخ بغداد لأبى بكر أحمد بن على الخطيب البغدادى، مطبعة السعادة، القاهرة، سنة ١٩٣١م، ص ١٢٥.

ماذا أختار..؟ ماذا أختار..] (١)

وفى اللحظة التى يصل فيها إلى قمة الحيرة والعجز عن الاختيار يحسم هذا «الصراع النفسى» بدخول كبير الشرطة وبصحبته حارسين ليأخذوه للمحاكمة فيبتهج «الحلاج» فقد اختار الله.

---

(١) صلاح عبد الصبور: مأساة الحلاج، ص ١٢٤.
- ويشير الأستاذ. محمود أمين العالم أنه: فى هذه المراحل الصراعية جميعًا لا نجد تطورًا للصراع بل لا نجد صراعًا بالمعنى المسرحى وإنما نجد حوارًا فكريًا خالصًا يكاد يجعل المسرحية مسرحية ذهنية خالصة........... إن الموضوع كان من الممكن أن يتخذ أبعادًا أكثر فاعلية. لكن عبد الصبور حجزنا فى أطر محددة من النقاش الفكرى، ويضرب محمود أمين العالم أمثلة للعناصر التى يمكن أن تعمق هذا النقاش الفكرى بأحداث ومواقف تعمق مسار الحركة الدرامية للمسرحية فيقول:
هناك مثلاً تلاميذ الحلاج مثل الماذرائى والطولونى وحمد القنائى وغيرهم من يعدهم للسلطة، وهناك حياة الحلاج الاجتماعية زوجته وأبناؤه وهناك جماهير الشعب واختلاطه بهم فهذه أبعاد كان من الممكن استغلالها لتخرج المسرحية عن الحدود الذهنية الخالصة.]
- انظر محمود أمين العالم: الوجه والقناع فى مسرحنا العربى المعاصر، دار الآداب، بيروت، سنة ١٩٧٣م، ص ٢٦٤.

الفصل الثالث

الزمن الدرامى The Dramatic Time

تمهيد

الزمن الدرامى هو الزمن النوعى للتمثيل المسرحى، [وهو يوجد فحسب كزمن معين فى وعى المشاهد كمعايشة، أى أنه مرتبط بتطوره على خشبة المسرح منذ البداية حتى نهاية تجليات العرض. وهذا الزمن ذو حاضر مستمر، إنه يحدث باستمرار لكى يترك المكان لحاضر آخر متجدد دائمًا.] (١)

إن الزمن قد يكون امتدادًا للزمن الماضى أو مماثلاً له من مفهوم إعادة التاريخ لنفسه الذى يفطن إليه المؤلف ويجعله يستحضر فترات مماثلة لزمنه الحاضر حدثت فيها تجارب مشابهة لما يحدث [فالشعور بالزمان مصدره الذاكرة، فالذاكرة فى حالة الانتباه تدرك الزمن الحاضر وهو أول شىء يدرك من الزمن، ومن هذا الزمن الحاضر يتولد الزمن الماضى عن طريق الذاكرة ويتولد أيضًا الزمن المستقبل عن طريق التوقع.] (٢)

المبحث الأول: المزج بين الأزمنة فى المسرح السياسى

قد يتم «تزامن زمنين» على خشبة المسرح السياسى، هذا ما نجده فى الفصل الأول من مسرحية «باب الفتوح»:

---

(1) Patrice paris: Diccionario del Teatro, Dramturgra, Estetica, Semiologia, Barcelona- Buenos Aires- mexico, Ediciones paidos 1 areimpresicon 1990. p: 55.

(٢) د/ عبد الرحمن بدوى: فلسفة العصور الوسطى- مكتبة النهضة الحديثة، الطبعة الثانية، القاهرة، سنة ١٩٦٩م، ص ٢٤.

[أحداث هذا الفصل تجرى على مستويين زمنيين: أولهما المستوى العصرى، وهو يشمل المجموعة المعاصرة من الشبان ... إلخ، والمستوى الثانى، وهو التاريخى، ويحتوى الساعة التالية لنهاية المعركة بين جيش صلاح الدين والفرنج فى موقعة «حطين»] (١)

فنرى أن التزامن «معاصر/ تاريخى» وأن "الضوء" يقوم بإبراز الجانب الذى يكون عليه الدور. ويتم التداخل بين الزمنين إلى درجة أن الشبان الخمسة المعاصرين يشاركون أسامة بن يعقوب المستدعى من "تاريخ الأندلس" فى موقفه ورغبته فى مقابلة «صلاح الدين» لتقديم كتابه له، ونراهم يستشهدون فى نهاية المسرحية الواحد تلو الآخر كرمز لهذا الامتزاج بين الزمنيين "المعاصر والتاريخى".

هذا "التزامن" بإعطاء الزمنين فى "زمن واحد" هو "زمن المشاهد" يتم أيضًا فى مسرحية "أرض كنعان". وقد ذكر المؤلف نفسه ذلك فى مقدمة المسرحية حيث كان على وعى بهذا المزج الفريد بين الزمنيين:

[وقد كان إيجاد زمنين مختلفين فى السرعة، وعرضهما فى زمن ثالث، هو الزمن المسرحى.. خطوة مهمة وحاسمة فى طريق الحصول على الشكل المناسب لهذه المسرحية.] (٢)

ويقول المؤلف أيضًا عن مزجه بين الزمانين لإيهام المشاهد أو لإقناعه:

[...... استطعت أن أجعل الأحداث تجرى فى خيال المشاهد للمسرحية عن طريق إيهامه بأنها تجرى على الأرض فى الوقت نفسه الذى تمضى فيه الأحداث التى يراها على خشبة المسرح بعينه فى العالم الآخر بين أناس ماتوا، فصنعتُ منها مادة أثيرية شفافة ما زالت تتصارع حتى التمزق الذى يجعل الجسد الواحد أجسادًا] (٣)

---

(١) محمود دياب: باب الفتوح، منشورات وزارة الإعلام العراقية، العراق، سنة ١٩٧٤م، ص ٧.

(٢) محمد عفيفى: أرض كنعان، سلسلة فى المعركة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، د. ت ص ٧.

(٣) محمد عفيفى: أرض كنعان، ص ٨.

وهكذا نرى فى بداية المسرحية المؤلف يواجه الجمهور دون أن يكتب حرفًا ثم يدخل شخصيات المسرحية لتهاجم المؤلف الجبان وتعيش أدوارها حيث يستدعيها المؤلف من أعماق التاريخ وينادى عليها، وبهذا يمتزج "زمن المؤلف المعاصر" "بزمن الشخصية القديم":

وإذا كان "التذكر" خاصًا بحياة الشخصية والأحداث التى تمرُ بها فإنَّ "إعادة إنتاج الزمن الماضى" عن طريق "المسرح داخل المسرح" تأتى لكى يدعم الماضى الحاضر، أى لكى تدعم "زمنية القصة المسرحية" الزمن الحاضر والأحداث التى تتولاها الكلمة الحاضرة.

يتجلى ذلك فى مسرحية «محاكمة رجل مجهول»، ففى الجزء الثانى "الدفاع" حيث تستعين الشخصية بأحداث «الماضى» لتدافع عن نفسها، فيقول "المتهم" فى إشارة إلى «دائرية الزمن» وتكرار الأحداث، وفى تمهيد لغرض الماضى:

[موقفنا هذا يا سادة ليس جديدًا

رجل من أبناء الشعب (ويشير إلى نفسه)

متهم «باسم الشعب» ويشير إلى الجمهور

ليس جديدًا!

لكن يبدو أن النسيان محا آثار الماضى

فدعونى الآن أذكركم.... سأذكركم،

كى يدفع كل منكم عن عينيه الغمة

كى ندرك معنى موقفنا هذا.] (١)

فهذا ليس تذكرًا خاصًا بالشخصية، وإنما هو تذكير عام بأحداث الماضى والزمن الماضى واستحضار له. وما إن ينطق بهذه الكلمات حتى ننتقل إلى أجواء الماضى الذى أصبح حاضرًا أو استحضر عن طريق الإضاءة والتمثيل، حيث

---

(١) د/ عز الدين إسماعيل: محاكمة رجل مجهول، ص ٥٨- ٥٩.

[يضاء المسرح حتى عمقه فينكشف المشهد عن جمهور غفير يجلس فى جامع ملتفًا حول زاوية المسجد، وهو يقص عليهم إحدى الحكايات. على بعد شيخ بسيط المظهر ومهيب، منهمك فى صلاته.](١)

وبهذا ننتقل إلى مسرحة قصة "أبى ذر الغفارى" وثورته من أجل الفقراء. ولكى يوضح المؤلف هذا الاشتراك الزمنى ينقل المشهد إلى المحكمة المنعقدة لمحاكمة المتهم حيث يجرى التعليق على الأحداث الدائرة فى القصة، ثم يعود المشهد مرة أخرى لاستكمال القصة حيث يلتقى أبو«ذر الغفارى ومعاوية بن أبى سفيان».

[يضاء المسرح حتى العمق فينكشف المنظر عن قاعة فاخرة يتميز فيها الأثاث والطنافس والستائر بالأوصاف التى سبق أن ذكرها أبو ذر. معاوية يجلس فى الصدر، وعن يمينه أحد المقربين إليه، وعن يساره آخر.] (٢)

المبحث الثانى: الزمن الدرامى والواقع السياسى المعاصر

حاول كُتَّاب المسرح السياسى فى مصر تنبيه العرب لأهمية الزمن وخطورته على حاضرهم ومستقبلهم وذلك من خلال تجسيد القضايا السياسية التى تمر بها المنطقة العربية وطرحها فى سياقها الزمنى ليذكروا العرب بماضيهم ليحدث الترابط بين «الماضى» و«الحاضر» ليصنعوا «المستقبل»:

فى مسرحية «البترول طلع فى بيتنا» نجد السينور: لتروجازو" ممثلاً "للغرب" والمتعاونين معه إبراهيم والمنتفعين منه «حياة» فيحاولون الاستيلاء على «حاضر» العرب وماضيهم ومستقبلهم :

[حياة: .... بس أنا عاوزة أكرر على حضراتكم أنه ممنوع منعًا باتًا ذكر الزمن أو ما يشير إليه من بعيد أو قريب.. كلمة أمتى أو من أمتى، أو من قد إيه.. أو بعد قد إيه لحد دلوقت هو محقق نتائج ممتازة، وصل لألف وأربعمائة وخمسين... يعنى على وشك الحصول على الموافقة على مشروعه..](٣)

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٥٩.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ٧٠.

(٣) على سالم: البترول طلع فى بيتنا، ص ١٢٤.

ويوضح المؤلف المؤامرة التى يُدبِّرها «رجال السياسة الغربية» لاستنزاف "ثروات العرب" فيقيدون العالم العربى بالديون، وبذلك يصبح العالم العربى محتلاً اقتصاديًا وسياسيًا:

[لترو: آه.. حضرتك فاهم إنك حتعرف تهرب من التزاماتك ؟ أنت ماضى عقد يا أستاذ والفلوس اللى عليك حاتسددها على داير سنت، دى فلوس ناس يا أستاذ، أنت فاكر إننا حانسيبك ؟ احنا وراك والزمن طويل... ده احنا ناخدها منك ومن كل مصرى عايش أو لسه حيتولد.](١)

ونلاحظ فى المسرحية وجود "التكرار الزمنى" بشكل عام يطرح نفسه على مستوى الحاضر بمعنى أن المبدع المسرحى على ألسنة شخصياته يشير إلى حالة من الركود التى تجعل الذات غير متحمسة لمفهوم التغيير الزمنى لأن التجربة السياسية من حولها تكاد تعيد نفسها:

[جميل: لما جيت هنا كان مين بيحكم مصر؟ فاروق؟ محمد نجيب؟ عبد الناصر؟ السادات ؟

كان مين رئيس الوزراء؟ اللحمة كانت بتتباع بالرطل ولا بالكيلو؟ الطيارة اللى جابتك كانت نفاثة ولا بمحركات ؟ طبق الفول كان بكام ؟ شارع سليمان.. كان اسمه سليمان ولا طلعت حرب ؟

أبو علوة: كل اللى فاكره أنه كان عيدًا...

جميل: عيد إيه؟ العيد الكبير؟ العيد الصغير؟ الكريسماس؟ عيد شم النسيم، عيد الأم، عيد الأب، عيد الحب، عيد الجلاء، عيد النصر، عيد العمال.......](٢)

فالحوار السابق يعنى إحياء التاريخ والوعى به من أجل الإفادة منه فى تجربة الحاضر، ولكن الشخصية تستدعى مجموعة من أسماء الزعامات المصرية

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ١٢٨.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ١٣٠.

العربية فى سياق واحد باحثة عن فروق جوهرية فى التجربة السياسية على المستوى الزمنى فلا ترى فرقًا بينها ؟!

وفى مسرحية الحسين يقتل من جديد «يتجلى» «الزمن الدرامى الحاضر» فى حروب «منطقة الشرق الأوسط» التى لن تتوقف، والتى تصب فى مصلحة الولايات المتحدة الأمريكية وحلفائها، فنجد نماذجًا سيئة من «رجال الأعمال العرب» لا همَّ لهم إلا جمع «ملايين الدولارات».

[جوزيف: كل الألاعيب والسلع فى الشرق الأوسط من أجل الحرب... الطعام والملابس.. حتى لبن الأطفال ربما ينميهم لكنهم عندما يكبرون يذهبون إلى الحرب حيث يقتلون...] (١) .

---

(١) عبد اللطيف دربالة: الحسين يقتل من جديد، ص ٣٦٥.

الفصل الرابع

المكان الدرامى The Dramatic Place

تمهيد

إذا نظرنا إلى المسرحية كعمل درامى متكامل مقروء أو معروض نجد أنها عبارة عن [حدث يتم بواسطة الشخصيات أو الممثلين فى زمان ومكان محددين](1)، والكاتب عندما يبدأ فى كتابة نصه المسرحى لا بد وأن يضع فى اعتباره تحرك تلك الشخصيات فى فضاء مكانى وحيز زمانى معينين، هذا المكان وهذا الزمان هما اللذان تدور فى فلكهما أحداث المسرحية وهما اللذان يجعلان شخصياتها تنطق بذلك الحوار الدائر على ألسنتها بما فيه من خصائص وسمات لغوية أو إبداعية خاصة تتميز بها الشخصية فى ذلك المكان وذاك الزمان المحددين دون سواهما.

[فإذا كان الزمن يمثل الخط الذى تسير عليه الأحداث فإنَّ المكان يظهرُ على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه فالمكان هو الإطار الذى تقع فيه الأحداث.] (2)

ومهما تعددت الأمكنة فى النص المسرحى المعاصر فإنها توظف من أجل خدمة منظومة القيم السيَّاسية والاجتماعية المراد تعديلها كما يستشرفها المبدع.

[فالمكان المسرحى ليس فقط هو المكان الذى تجرى فيه المغامرة ولكنه أيضًا أحد العناصر الفاعلة فى تلك المغامرة نفسها..... وهو يحتاج لكى ينمو ويتطور

---

(1) د/ سامية أسعد: الشخصية المسرحية - مجلة عالم الفكر - المجلد (٢) - العدد (٤) الكويت سنة ١٩٨٨م، ص ١١٥.

(2) د/ سيزا قاسم: بناء الرواية - دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ - الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة سنة ١٩٨٤م، ص ٧٦.

كعالم مغلق ومكتف بذاته إلى عناصر زمانية ومكانية فالحدث لا يقدم سوى مصحوب بجميع إحداثياته الزمانية والمكانية.] (١)

المبحث الأول: بين زمكانيتين حديثة/ معاصرة:-

قد يمزج المبدع المسرحى بين زمكانيتين: حديثة ومعاصرة فى مسرحية واحدة، فلا شك أن فترة "الخديوى إسماعيل" بالنسبة إلى عصر "عبد الناصر والسادات ومبارك"- تعتبر فى ذمة التاريخ من الزمن الحديث، إذ لا نبتعد كثيراً عنها، ولقد تبدى ذلك فى مسرحية «الخديوى»، فالزمكانية الأساسية التى دارت فيها المسرحية هى زمكانية عصر الخديوى إسماعيل بكل ما حفلت به من أحداث حفر قناة السويس وأحداث الاستدانة، ولقد استغل المؤلف بعض المشابهات بين ذلك العصر وعصرنا ليعقد مشابهة بين العصرين، لدرجة أنه لا بد لمَنْ يتابع المسرحية أن يستخدِم سياق شديد المعاصرة لكى يفهمها.

تبدأ زمكانية المسرحية فى «عهد الخديوى» فى جزأين: الأول فى مشهده الأول بالغناء احتفالاً بافتتاح القناة، بعد ذلك يوزع الخديوى هداياه على رجاله وحبيباته فى ظل غياب أزهار، التى تمردت على حياتها مع "الخديوى" وفى ظل غياب المعارضين للخديوى.

وفى المشهد الثانى نرى «عمال التراحيل» على شاطئ القناة فى حالة من الشكاية والفقر والعوز، وفى المشهد الثالث يحاول صديق التوفيق بين «أزهار» و«الخديوى» لكنه يفشل.

وفى المشهد الرابع تبدأ «الزمكانية المعاصرة» فى الظهور، إذ نجد فى هذا المشهد رجال الخديوى: "عثمان" و"ديلسبس" يتقاسمون العمولات التى دبروا اغتنامها مثل عمولات: السلاح والطيران والتموين والبنوك، وهكذا:-

[عثمان: ضحكتم علىَّ.... القسمة ليست عادلة.. أين المليون؟

ديليسبس: أخذتَ........ مليونين.

---

(١) د/ حسن بحراوى: بنية الشكل الروائى، المركز الثقافى العربى، بيروت ١٩٩٠م: ص٢٩.

عثمان: حقى خمسة

صديق: قصر المعادى يا نصاب، أنسيت كيف أخذتها؟

ديلسبس: وصفقة الطيران فى باريس، كيف نهبتها؟

عثمان: لم آخذ شيئًا فى التموين

صفقات السكر والشاى والزيت الخام.....

ديلسبس: أين الهدايا من أمير النفط فى عُمان

عثمان: وكشوف البركة فى الريَّان

صديق: وعمولة الياميش فى رمضان.](١)

لا شك أن مفردات «الزمكانية المعاصرة» هنا تمثلها الألفاظ التالية: ـ «عُمان ـ كشوف البركة ـ الريَّان ـ عمولة الياميش» وقبل انتهاء المشهد الرابع نجد عثمان يطمئن الخديوى على حقه من القروض والبنوك، تاركًا له ألمظ ثم بعد أوجينى يطارحهما الحديث المعسول. كذلك نجد الجمع بين الزمكانيتين الحديثة/ المعاصرة فى حديث «الخديوى» مع «أوجينى»:-

[الخديوى: باريس يا حلمى الجميل

إنى لأحلم أن أراها فى ربوع القاهرة

أوجينى: وكيف ترى السوربون

الخديوى: فى الدراسة

أوجينى: ومكسيم

الخديوى: فى الفيشاوى...

أوجينى: قصر فرساى

---

(١) فاروق جويدة: الخديوى، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة سنة ١٩٩٤م، ص ٦٥ / ٦٧.

الخديوى: فى ساقية مكى . (١)

وينتهى المشهد بدخول كل من عثمان وصديق وديلسبس على "الخديوى" وهو فى حالة من النشوة، فيقدمون له خبراء البنوك ورجال المال والصناعة ليحصل على أعلى القروض، فتتضح جليًا "الزمكانية المعاصرة" مرة أخرى هكذا :-

[عثمان: ديلسبس... قدم إلى مولاى كل ضيوفنا"

ديلسبس: ...... كارتر ريجان ابن بوشان ابن كلينتون التعبان بنك أوف أمريكا د.نجلان

ممثل صندوق النصب الدولى

السعد أنترنشنال تريد.](٢)

تظهر الزمكانية المعاصرة فى المفردات التالية: (كارتر - ريجان - كلينتون - السعد) وفى المشهد السادس يتظاهر الناس ضد الخديوى فنجد الزمكانية المعاصرة فى نداءات المتظاهرين، لاسيما فى تركيزهم على «أزمة السكن» هكذا :-

[هتاف: خديوى إيه.. خديوى إيه.. كيلو اللحمة بعشرة جنيه

..... الشعب بيسأل ماله فين.....

لصوص العصر سرقونا

للبنك الدولى باعونا......]

هنسكن فين هنسكن فين

عيشتكم فقر زمانكم طين.] (٣)

وفى المشهد الخامس يتحدث «الخديوى» مع نفسه ثم مع ابنته فاطمة عن النهضة التى صنعها فى مصر وأثرها إيجابيًا وسلبيًا، ثم بعد ذلك يندفع عثمان

---

(١) نفس المصدر السابق، ص: ٨١ ، ٨٢ .

(٢) نفس المصدر السابق، ص: ٨٧ ، ٨٨.

(٣) نفس المصدر السابق، ص: ١١٣ ، ١١٤.

وديلسبس محذرين من أن الدائنين أتوا طالبين حقوقهم، فيقع «الخديوى» فى مشكلة، ويستقر الحل على بيع كل شىء فى مصر:

[عثمان وديلسبس: مَنْ يشترى مختار والعقاد.. محمد عبده.. لطفى السيد مشرفة والطهطاوى.. سلومة موسى.. والسنباطى.. ومحمد إبراهيم.. وتاجى وطه.... لويس عوض.. جمال حمدان(١)

المبحث الثانى:- الدلالات المكانية فى المسرح السياسى المعاصر

إن المكان هو الإطار الذى يتحدد من خلاله الفعل، ويكون مكثفًا للحظات دلالية بعينها ترى فى جسد النص كله وتمنحه ظلاله وإيحاءاته، ومجموع الأمكنة فى أى نص تصب فى هذه اللحظات الدلالية المكثفة التى يقوم بعينه أو أكثر بشحذها (٢):

تدور أحداث مسرحية «مأساة جميلة» فى «حى القصبة» فى مدينة الجزائر بشوارعه المفتوحة وتأتى أحداث «الفصل الخامس» فى قاعة المحكمة، وهو مكان مغلق يسهل التحكم فيه لأنه محكم ومحدد الأغراض، ولذا فهو يسهل القبض فيه على جاسر الذى استطاع أن يهرب من الأعداء أثناء وجوده بالحى لأنه يتميز بوجود شوارعه المفتوحة التى تجعل له مخرجًا يستطيع من خلاله الهروب من محاولات القبض عليه.

---

(١) نفس المصدر السابق، ص: ٣٢١- ٣٢٢. ولعل فاروق جويدة لمس أو جاع مصر المعاصرة من حالة الركود والفقر نتيجة حكم نظام فاسد نهب خيرات مصر وخصخص ممتلكاتها وباعها بأبخس الأثمان؟!

(٢) يشير د/ مصطفى الضبع إلى تكفل اللهجة التى ينطق بها أشخاص المكان بإظهار جانب من ثقافة المكان، تلك الثقافة التى تمثل جانبًا من جوانب الشخصية والمحيط المكانى الذى تتحرك فيه مما يضعها فى عالمها الخاص ومن ثم قانونها المحدد الذى ينسحب على المكان قبل الإنسان.

- انظر د/ مصطفى الضبع: استراتيجية المكان، طبعة هيئة قصور الثقافة، القاهرة، سنة ١٩٩٨م، ص: ٣٣٦

ومن خلال وصف الشرقاوى «لحى القصبة» نستطيع أن نكتشف الدلالات المصاحبة لهذا المكان، فيقول الشرقاوى واصفًا «حى القصبة» الذى تدور فيه الأحداث بمدينة «الجزائر» التى يقوم على أرضها الصراع ضد المستعمرين:

[فى شارع فى حى القصبة بمدينة الجزائر، الشارع يبدو متدرجًا كالسلالم، ملتويًا مليئًا بالدروب الجانبية. فى أقصى المسرح - فى الصدد - يبدو المدخل، حيث تظهر فى الأفق أبراج قلعة بربروسة.. السجن الرئيسى الكبير... فى الشارع دكان مغلق وبيوت لم تفتح أبوابها بعد، وفى مقدمة المسرح يبدو على اليمين جزء من مقهى أحمد المصرى.] (١)

إن الشارع الذى يصفه الشرقاوى لنا هو شارع كبير يقع فى «حى القصبة» فى «مدينة الجزائر» نفسها، فهو ليس فى قرية صغيرة ولا فى مدينة أخرى غير «مدينة الجزائر»، لذلك فهو يعطى إيحاء بأنه بؤرة الاهتمام لأنه يوجد بالمدينة التى تدور على أرضها الأحداث.

ونلاحظ اهتمام الشرقاوى بالوصف الدقيق لهذا الشارع الذى يعطى دلالات رمزية رائعة، فهو متدرج كالسلالم، وهذا التدرج يؤدى إلى طرق جانبية كثيرة يحتوى عليها الشارع، وهذا بالطبع معناه كثرة منافذ الهرب لجماعة الفدائيين وسهولة الاختباء وسهولة المقاومة أيضًا، مما يضع المستعمرين فى حيرة وقلق شديدين، فهم دائمًا فى انتظار المفاجأة للهجوم عليهم فى أى وقت وفى أى مكان، وهذا يعطى إيحاء بصعوبة السيطرة الكاملة على المكان، بالإضافة إلى كونه عائقًا رئيسيًا أمام قوات الاحتلال التى يقودها "بيير" فى القبض على "جاسر" طوال الأحداث، فالشارع مكان مفتوح بدوربه الجانبية الكثيرة ومن السهل الهرب فى أى اتجاه.

ويصف الشرقاوى بعض الأماكن الموجودة بالشارع، مثل: «الدكان المغلق» وهو دكان مصطفى بو حريد لبيع الحرائر، فهذا «الدكان المغلق» إنما يرمز إلى توقف «الحالة الاقتصادية» وركودها تمامًا، فهذا الاستعمار يقضى على الأخضر واليابس ويقضى أيضًا على اقتصادهم كما يقضى على حياتهم.

(١) عبد الرحمن الشرقاوى: مأساة جميلة: ص ٩.

كذلك «مقهى أحمد المصرى» ذو دلالة مزدوجة، فهو كأى مقهى يجتمع عليه الناس فى العلن، لذلك فهو يجتمع عليه جماعة الفدائيين لأنه مكان عام يستطيع أى إنسان أن يجلس عليه، ولكنه من ناحية أخرى يؤدى إلى «مكان مغلق»، مكان سرى يجتمع فيه الفدائيون عَبر ممر طويل من المقهى يؤدى إلى هذا المكان.

وفى مسرحية "وطنى عكا" نجد أن كل الفدائيين معيشتهم فى «أماكن مفتوحة» بينما «قوات الاحتلال والجاليات اليهودية» يعيشون فى "أماكن مغلقة" وهذا بطبعه يكسبهم «صفة الجبن والاغتراب». وهذا ما نجده فى الوصف التالى:-

[ناد للضباط فى إسرائيل هنا وهناك يتناثر ضباط ومجندات وفتيات.](١)، وفى وصف آخر يصف فيه الشرقاوى وجودهم بالمكان المغلق":-

[بهو فى مسكن مارسيل.. فى الصدر شرفة مغلقة يبدو جزء من تل أبيب من خلف زجاجها.. مارجو زوجة مارسيل تسمع موسيقى خفيفة وهى تذاكر لولدها.](٢)

فهذا الوصف يصور تواجد «قوات الاحتلال الإسرائيلية» فى «أماكن مغلقة» منعزلة لأنهم يتسمون بالخوف والجبن وسيطرة ظاهرة الاغتراب بوصفهم محتلين أى أن الأرض ليست ملكهم وليست جزءًا من تواجدهم وليسوا هم أجزاء من الأرض كما يشعر الفدائيون من أبناء الوطن مما يكسبهم شجاعة فى مواجهة الأعداء على عكس ما نجد عليه حال المستعمرين، فمهما امتلكوا من أسلحة وقوى مادية نجد الخوف يتملكهم ويسيطر على مشاعرهم. تقول "مارجو" لزوجها واصفة هذا الخوف:

مارجو: ... أنا لا آمن أن أمشى فى الليل وحيدة إنهم ينتشرون الآن فى الليل كقطعان الذئاب (٣)

---

(١) عبد الرحمن الشرقاوى: وطنى عكا ص١١٥

(٢) نفس المصدر السابق: ص ١٠١.

(٣) نفس المصدر السابق: ص ١٠٣.

إن إحساس الاغتراب الذى تعانيه الشخصيات اليهودية فى المسرحية يتأكد بالانعزال فى «أمكنة مغلقة» محددة سواء أكانت أماكن عامة مثل «النادى» أم أماكن خاصة مثل «المنزل»، أما الشارع فهو يمثل لهم أخطارًا وأهوالاً تحيط بهم دائمًا وتبعث الخوف والرعب داخلهم، «فالشارع» بالنسبة لهم مكان الخوف، مكان الرعب، مكان المفاجأة، مكان الموت، فى حين يحمل "الشارع" دلالة أخرى عن «الشخصية الفلسطينية» فيصبح هو «المكان والبيت والملجأ والوطن» وخاصة بعد الاحتلال، وهذا المشهد يصف حى اللاجئين بغزة :

[فى حى اللاجئين بغزة.. البحر من بعيد.. سور يحيط ببناء مظلم تحت الليل يتوسط مقاعد ثم أوتاد تثبت إليها حبال خيمة.](١)

الشارع هنا يعيش فيه أهل «فلسطين» فى خيام منصوبة ينامون ويأكلون ورغم ذلك يرفضون مغادرة أرضهم ويدافعون عنها بعمليات فدائية شجاعة أدخلت الرعب فى قلوب اليهود.

ويظهر «الشارع» بصورة متناقضة تمامًا بالنسبة للمحتل والمواطن أيضًا وذلك لسيطرة المحتل على الأمور.

[شارع فى غزة يفضى إلى البحر الذى يبدو فى الخلفية. فى ناحية من الشارع تتلألأ واجهات المحلات التجارية بالأضواء حيث زحام المتفرجين على الواجهات والداخلون والخارجون من المحلات يملأون المكان بالحركة، ومن ناحية أخرى مدخل مدينة اللاجئين تستلقى فى الظلام والصمت حيث يقوم محل متواضع يجلس فيه غسان وأمام المحل رجلان. والرجال والنساء يخرجون من المحلات الكبيرة محملين بما اشتروه.](٢)

فنجد صورة التناقض واضحة فى (تتلألأ بالأضواء - تستلقى فى الظلام)، (واجهات المحلات - محل متواضع)، (زحام - صمت)، (الداخلون والخارجون من المحلات - أمام المحل رجلان.)

---

(١) نفس المصدر السابق: ص ٩.

(٢) نفس المصدر السابق: ص ٣٢.

فهذا التصوير يتضح فيه صور التناقض بين "واجهات المحلات التجارية" التى تتلألأ بالأضواء ومحل «غسان» البسيط فى جهة خيام اللاجئين ويمثل "الشارع" هنا علامة واضحة لمدينة «غزة» بأكملها، فهى مدينة فرض عليها الاحتلال أن تكون ذات وجهين وجه محتل الأهل فيه مشردون فى المنافى والصحراء والخيام، ووجه آخر تجارى مادى تحط فيه كل السلع الاستهلاكية.

وفى مسرحيته «ثأر الله» نجد دلالة المكان واضحة ونجد الحسين - رضي الله عنه - وأتباعه يعيشون فى طرق مكة والمدينة وصحراء العراق وهى «أماكن مفتوحة»، أمَّا مشاهد الأعداء من الولاة المناصرين لحكم يزيد بن معاوية فتدور فى قصور تتصفُ بالثراء الفاحش، وهذا بدوره يعطى دلالة واضحة على الزهد والتقوى والورع الذى تتسم به «شخصية الحسين» وأتباعه وتمسكهم بمظاهر الإيمان بالله والاقتداء برسولهم الكريم - ﷺ - بينما يعيش الولاة والخليفة "يزيد بن معاوية" فى قصور تؤكد مظاهرها على اختيارهم متاع الدنيا لا الدين، وهذا المشهد من المسرحية يؤكد على ذلك :

[شارع ضيق مظلم.. الحسين تحت الظلام يحمل جوالات يضع بعضها على أبواب البيوت ويجلس ليستريح.](١)

فهذا الفعل الذى يقوم به الحسين، وهو توزيع الطعام بالليل على بيوت الصالحين المحتاجين سرًا يؤكد إيمانه الشديد وزهده وتقواه وتمسكه بصفات الصالحين الأتقياء اقتداءً برسول الله - ﷺ - أمَّا الولاة والأغنياء فى المدن التى تدور بها الأحداث فيتمتعون بكل الخيرات دون النظر إلى حاجة المحتاجين أو الرغبة وهم منعزلون بأنفسهم عن شئون البلاد:

[قاعة فسيحة فى قصر الوليد بن عتبة والى المدينة... الأمير يجلس على مقعد وثير.](٢)

---

(١) عبد الرحمن الشرقاوى: ص الحسين ثائرًا، ص ٤٤.
(٢) نفس المصدر السابق: ص ١٧٤.

فهذا الوصف يبين مظاهر الثراء لدىً الأمراء، فهم يعيشون فى قصور فخمة بعيدًا عن مشكلات الرعية، وتلعب الطبيعة بوصفها مكانًا يربط الكاتب بينها وبين الشخصية بما يسمى تراسل الحواس بينهما فى مشهد رائع.

[فى كربلاء صحراء جرداء قاسية وعراء كامل تتوهج فيه الشمس فى قرص أحمر وهى تهبط للغروب وترسل على كل أنحاء المكان لونًا قانيًا.] (١)

فهذا الوصف يوضح ما يحمل المكان من قسوة وعراء، ويدل على المصير الذى ينتظر "الحسين" وغروب الشمس أى الأفول والانتهاء ينبأ أيضًا باستشهاد "الحُسين" ويؤكد عليه الكاتب "باللون الأحمر القانى" الذى يوحى "بالدم" ويرمز إلى المصير الذى ينتظر "الحسين".

وفى مسرحية "الفتى مهران" نجد احتشاد الناس أمام واجهة "قصر الأمير":

[فى الظهيرة والوهج الشديد يغمر الباسقة والأبراج والقباب، الفلاحون والفلاحات بالعصى والفئوس وقضبان الحديد مقبلون من ناحية اليمين مطرودون من أمام واجهة القصر] (٢).

فأصبح «مكان القصر» أو مجرد السور الخارجى له يمثل مكان الظلم والفساد، لذلك أصبح تحطيمه شكلاً من أشكال المقاومة الشعبية، وقد نجح "أهل القرية" فى ترويع الأمير ورجاله والإفراج عن "مهران" فى عمل جماعى منظم ثائر لن تستطيع قوى الأمير أن توقف من سيل الثورة المنهال عليها حينما بدءوا بالفعل تحطيم سور قصر الأمير مما دفع الأمير إلى إصدار الإفراج على الفور :

[صابر: ... فلنزل بالفأس صرح الظلم، فلنضرب معًا

اضربوا السور بما فى القلب من ضيق وإيمان وحسرة

---

(١) نفس المصدر السابق: ص ١٧٤.

(٢) عبد الرحمن الشرقاوى: الفتى مهران: ص ٥٥.

ضربة واحدة مستعرة

وستهوى كل أسوار القلاع.] (١)

فالقصر يحمل "المدلول السلطوى الغاشم الغاصب".

وفى مسرحية «عفاريت مصر الجديدة» نجد أن "المكان المغلق = قسم الشرطة" يحدد العلاقة المحببة المطلوبة بين الشعب والشرطة، إذ الشرطة فى خدمة الشعب، وبذلك فإن هذا القسم لم يسجلْ حوادث، إنه "المثال" فى المدينة الفاضلة، هذا ما نجده فى الفصل الأول:

[فى الركن مكتب بسيط عليه تليفون وآنية بها زهور بالإضافة للزهور الموزَّعة فى الأركان. الإضاءة هادئة ومريحة للأعصاب اللوحات تزين الحائط، عدد من القيود الحديدية معلق على الحائط بتشكيل جميل، إنها ليست "الكلبشات" التى نعرفها، فهى مصنوعة من البلاستيك الملون ومستخدمة كوحدات زخرفية... المكان جميل وأنيق للدرجة التى لا نصدق معها أنه قسم للبوليس... موسيقى هادئة تنبعث من مكان ما.](٢)

لكن فى الفصل الثانى «وبعد أن كثرت حوادث الاختفاء» لم يعدْ قسم الشرطة كما كان، فأصبح قسم شرطة حقيقيًا يتعامل مع مجرمين،

[الكلبشات البلاستيك الملونة تختفى، ويحل محلها كلبشات حديدية حقيقية.. لا توجد زهور.. إن القسم يتحول بالتدريج إلى قسم بوليس عادى.] (٣)

وفى الفصل الثالث نجد المكان المغلق= شقة د/ أحمد أبو الفضل وقد حولها إلى صالة رقص شرقى بعد أن ترك وظيفته كأستاذ جامعى وأبحاثه

[فى شقة الدكتور أحمد أبو الفضل. قبل رفع الستار نستمع لموسيقى تخت شرقى يعزف ألحانا راقصة. صالة واسعة يظهر فيها باب الشقة، الأثاث بسيط وأنيق.

---

(١) نفس المصدر السابق: ص ١٣٥.

(٢) سعد الدين وهبة: عفاريت مصر الجديدة، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة ١٩٨٩ ، ص٧

(٣) نفس المصدر السابق، ص ٤٥

الدكتور أحمد يمسك بقلم فحم يرسم «اسكتش سريع» لراقصة عارية على لوحة كبيرة، اللوحات كثيرة ومتناثرة فى أنحاء الصالة، وكلها لراقصات عاريات.](١)

وقد يتداخل المكانان «المفتوح» «والمغلق» هذا ما نجده فى مسرحية «القنبلة الثالثة» حيث نجد المكان المفتوح فى المشهد الأول حيث يصور حادثة «القصف النووى» وأثرها على مدينة «هيروشيما اليابانية» فى مشهد «تاريخى ـ واقعى» حيث:

[... الناس يروحون ويجيئون مستقبلين الصباح الوليد بأمل يشوبه قلق من تلك الحرب التى لا تريد أن تنتهى.. وراء الشارع يبدو منزل صغير من المنازل اليابانية .. تحيط به حديقة كبيرة وسور غير مرتفع.] (٢)

كل ذلك فى مكان «مفتوح= الشارع» آمن نكتشف بعد ذلك أن أمنه قد تبدد، وأن آثار الدمار الوحشى ظاهرة للعيان:-

[فجأة يسمع أزير طائرة، لا يلبث أن يتعالى.. الأم تحتضن ابنتها ثم تجذبها إلى الداخل. الناس يسرعون للاحتماء بالبيوت والمخابئ، هرج ومرج، وما يكاد المسرح أن يخلو حتى يسمع صوت صفير قنبلة.... ويقع المنزل والسور.] (٣)

وفى المشهد الثالث يتداخل المكانان «المفتوح ـ المغلق = مكان المعركة ـ مكان الحجرة.»

[فجأة يبدو شبح بول وهو يسير فى الحجرة حائرًا يتخبط. يتجه إلى اليمين. فجأة تظهر أمامه صورة مضاءة لنقطة كبيرة من الدم يصدم عندما يراها... يتجه إلى منتصف المسرح. تظهر له صورة لجمجمة.](٤)

وكما فى مسرحية «المخططين» حيث يتداخل المكانان «المفتوح ـ المغلق» فى «مشهد واقعى ـ رمزى»، حيث تبدأ المسرحية «بمكان مفتوح»:

---

(١) نفس المصدر السابق ص ٧٣.

(٢) د/ مصطفى مشعل: القنبلة الثالثة، ص ٧.

(٣) نفس المصدر السابق: ص ٧.

(٤) نفس المصدر السابق: ص ٢٣.

كأننا فى منطقة جرداء خالية من العالم، لا يوجد على المسرح سوى ربوة عالية على اليمين، كأنها جذع شجرة قديم (١) .

ثم ينتقل «مكان المخططين» إلى «مكان مغلق» = «الصالة»:-

[المسرح والخشبة التى ستعرض عليها مسرحية داخلية، فى معادل رمزى للواقع ولذلك يضطر المسرح إلى الإعلان أن أى تشابه بين المسرحية وبين الواقع هو من محض المصادفة وعمل الأوهام والخيالات، مما يؤكد القصد إلى إعادة تخطيط الواقع المصرى.] (٢)

وفى الفصل الثالث وقد تخطط العالم كله، فيقفز «المخططون» على المؤسسة ويتضح ذلك فى «مكان واقعى رمزى»:-

[العالم كله قد تخطط، الشوارع مخططة بالخطوط العريضة البيضاء والسوداء، البيوت، إشارات المرور، الأتوبيسات، واجهات الدكاكين والناس جميعًا يرتدون المخطط فى آسيا وأفريقيا وسكنديناوه، حتى بالونات الأطفال مخططة والطائرات والطيور.](٣)

وفى مسرحية «يا سلام سلم.. الحيطة بتتكلم» (٤) يستدعى المؤلف الشخوص والأمكنة من العصر المملوكى، حيث: [تظهر من بعيد القلعة ومآذنها.. فى جانب

(١) د/ يوسف إدريس: المخططين، ص ٥.
(٢) نفس المصدر السابق، ص ٢٨.
(٣) نفس المصدر السابق، ص ٦٧.
(٤) نشير إلى أن سعد الدين وهبة وقع على موضوع المسرحية فى كتاب "النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة: لابن تغرى بردى، حيث قرأ أن حائطًا تكلم فى عهد السلطان المنصور عام ٧٧٨هـ، يقول صاحب (النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة): "وفى هذه السنة كانت بالديار المصرية واقعة غريبة من كلام الحائط، وخبره أن فى أوائل شهر رجب من هذه السنة ظهر كلام شخص من حائط فى بيت العدل شهاب الدين أحمد الفيشى الحنفى، بالقرب من الجامع الأزهر، فصار كل مَنْ يأتى إلى الحائط المذكور ويسأله عن شىء يرد عليه الجواب ويكلمه بكلام فصيح، فجاءته الناس أفواجًا وترددت إلى الحائط المذكور أكابر الدولة وتكلموا معه وافتتن الناس بذلك المكان وتركوا معايشهم وازدحموا على الدار المذكورة حتى ظهر أن الذى كان يتكلم هى زوجة صاحب المنزل. انظر ابن تغرى بردى: النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة - الجزء ١١ - المطبعة العصرية القاهرة، سنة ١٩٥٠م، ص١٧٢،١٧٤.

من المسرع وفى مقدمته ركن عليه مائدة مما كان يستخدم فى الكتابة فى ذلك العصر.. (1) فهذا «مكان مفتوح» للقاهرة فى العصر المملوكى، يتبعه "مكان مفتوح" آخر أمام الحائط الذى تكلم :

[أمام منزل العدل شهاب الدين.. الحائط المواجه لدائرة حولها الناس، يقف فى وسط الدائرة عمر يتناول الأجر من الناس ويكلم الحائط.. الجمع يتكاثر.] المسرحية ص ٢٣.

ثم يأتى الفصل الثانى وقد علم السلطان بالحادث، فلابد من عودة المكان إلى الداخل، أى إلى «مكان مغلق» قائم العرش بقصر السلطان[المسرحية ص ٤٨ وفى الفصل الثالث ننتقل إلى مكان آخر مغلق هو مكان السجن، حيث قبض على «المرأة» و«عمر» وألقى بهما فى السجن مع السلطان.

المبحث الثالث: المكان الدرامى وتنامى الصراع بين الشخصيات فى المسرح السياسى

يوجد تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذى تقيم فيه [فالفضاء يمكنه أن يكشف لنا عن الحياة اللا شعورية التى تعيشها الشخصية وأنه لا شىء فى البيت يمكنه أن يكون ذا دلالة من دون ربطه بالإنسان الذى يعيش فيه.](2)

فالمكان قد يكون سببًا أساسيًا فى تنامى الصراع بين الشخصيات داخل الحدث المسرحى [فعلاقة الإنسان بالأرض ـ ملكية الأرض أو الرغبة فى الامتلاك، الطرد من الأرض، الهجرة، التشرد، الرحيل منها والرجوع إليها ـ تحدد هذه العلاقة نظام الشخصيات](3)

---

(1) سعد الدين وهبة: يا سلام سلم.. الحيطة بتتكلم، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، سنة ١٩٧١م، ص ٨.

(2) د/ حسن بحراوى: بنية الشكل الروائى ـ الفضاء ـ الزمن ـ الشخصية المركز الثقافى العربى، بيروت، الطبعة الأولى، سنة ١٩٩٠م، ص/ ٤٤.

(3) أمينة رشيد: رواية الأرض بين القيمة وعلاقة الزمان بالمكان– مجلة فصول، المجلد (٥)، العدد (٤)، القاهرة، سنة ١٩٨٥م، ص ٢٠٤.

في مسرحية «وجهة نظر» نجد «السجن» ليس مجرد «مكان مغلق» يحمل فى طياته «العقاب» و«الإحباط» و«اليأس»، وإنما أصبح مكانًا «للمعرفة» «وسعة الاطلاع» :-

[عرفة: ..... دخلت السجن ما تستغربيش السجن مدرسة كبيرة، ناس تخشه بجنح تتعلم جوه جنايات. أنا دخلت أعمى طلعت مفتح، اتصاحبت على أفندى من المتعلمين بجد مش علام الجامعة والأكاديميات نورنى بقى يقرا لى كتب وأشعار علمنى يبقى لى وجهة نظر(١) .

إنَّ «السجن»، بهذا المفهوم يتوقف على «طبيعة الشخصية النزيلة»، من حيث قوة إرادتها وقدرتها على اختراق الحواجز النفسية وتخطى الحصار المقام حولها لتخرج إلى فضاء العالم الواسع عن طريق الكتب والصحف والأشعار لتخلق لنفسها عالمًا جديدًا. إذن أصبح السجن «مكانًا» لاستجلاب المعرفة أو التجربة أو حتى مجرد مصدر للألفة الضاربة بين النزلاء فإنه ينزاح عن دلالته الأولى الواقعة فى أصل نشأته من حيث هو فضاء مغلق يصادر حرية المقيمين فيه بالحجز والعزلة ليعانق دلالة مفارقة تنتقل به إلى الطرف الثانى من المعادلة ... وينجم عن هذا الانزياح الدلالى انزياح آخر مواكب، يحدث فى موقف الشخصية إزاء المكان الذى تقطنه فقد يحل الشعور بالألفة لديها مكان الإحساس المنفر بالوجود الذى اعتاد السجن أن يفشيه لدى نزلائه.](٢)

ونجد «القصر» فى مسرحية «رجل فى القلعة» يضم جميع فئات الشعب من «الحاكم» و«الأمراء» و«الوزراء» «والموظفين» و"الخدم" و«الجوار» فهو حيز يسمح بتجمع العناصر المختلفة التى تمثل القوى الشعبية التى تتحكم فى صناعة الرأى.

يعالج المؤلف فى المسرحية قضية «الحاكم» وأزمته من منظور شخصية «المحكوم» وأحلامه، فنجد الحوار التالى بين «محروس= الخادم» و«ديوان القصر» عما أصاب «الحاكم= محمد على» من حزن وغم:

---

(١) لينين الرملى الأعمال الكاملة، المجلد الثانى، مسرحية وجهة نظر، ص ١٧٢.
(٢) د/ حسن بحراوى: بنية الشكل الروائى، ص ٦٤.

[محروس: (متنهداً) صدقنى لا أدرى إن كان بقلبى حب أو كره للباشا .. لكن الثابت فى قلبى أنى أتألم حين أكلمه وأسرى عنه.. وأن الحزن لديه عميق مثل البحر.. مخيف مثل القبر.

ديوان: على أية حال نرجو أن تنجح هذه المرة كى نصنع شيئًا للباشا حتى تنقذه من المحنة.. آه لو نجحت تلك الفكرة يا محروس[1] .

إنَّ «القصر» أصبح «رمز مصر» وبؤرة الأحداث كلها فمهمته الأساسية هى «التنظيم الدرامى للأحداث» [2]، ففى اجتماع السلطة متمثلة فى «الحاكم وأسرته وبطانته» بالطبقة الشعبية متمثلة فى "الخدم ثم زعماء الشعب بعد ذلك" أصبح الصراع بينهما «داخل القصر» معادلاً موضوعيًا للصراع بين «الحاكم والمحكوم» داخل الدولة.

---

(١) محمد أبو العلا السلامونى: رجل فى القلعة، الأعمال الكاملة، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٤م، ص ٣١٥

(٢) د/ حسن بحراوى: بنية الشكل الروائى، ص ٢٩.

الفصل الخامس

الحوار الدرامى The Dramatic Dialogue

تميزت لغة المسرحية بأنها تعتمد بصفة أساسية على الحوار(١) ، وتعتمد قليلاً جدًا على السرد، وخاصة فى بداية الفصول والمناظر والمشاهد [فالحوار المسرحى هو الأداة الرئيسة التى يبرهن بها الكاتب فى مقدمته المنطقية، ويكشف بها عن شخصياته، ويمضى بها فى الصراع.] (٢)

إنَّ الحوار المسرحى يختلف عن المحادثة العادية فبينهما فرق أساسى هو أن الحوار أوضح فى نفعه وأثبت من المحادثة، والمحادثة على العكس من هذا أميل دائمًا من الحوار المسرحى إلى أن تكون وظيفتها غير نفعية. وتنشأ عن هذا الفرق الأساسى الفروق الرئيسة القائمة بين الحوار والمحادثة. (٣)

فالمحادثة غير النفعية يحكمها [تداعى الأفكار عند أحد أفراد الجماعة، وقد تتناول هذه المحادثة تناولاً سريعًا عشرة موضوعات خلال نصف ساعة. وهذه

---

(١) يرى ستورات كريفش: يجب الا يكون الحوار أدبيًا جدًا مثل: الجمل المنمقة والأنيقة المرتبة، والأوصاف الطويلة الجميلة الثابتة للطبيعة التى لا تلائم المقالة أو الرواية ولكنها قاتلة فى الدراما. وإذا لم يشبه الحوار الكلام الحى الحقيقى الذى يمكن للممثل أن يتفوه به دون عرقلة أو تلعثم فإنه يفشل، انظر ستوارت كريفش: صناعة المسرحية، ترجمة/ عبد الله المعتصم الدباغ، دار المأمون، الترجمة والنشر، بغداد، سنة ١٩٨٧م، ص ١٤٦.

(٢) لاجوس أجرى: فن كتابة المسرحية ـ ترجمة درينى خشبة ـ مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،...... ص ٤١٠.

(٣) نبتلى وميليت: فن المسرحية، ترجمة/ صدقى خطاب، دار الثقافة/ بيروت، سنة ١٩٦٩م، ص ٤٨٢.

المحادثة قد تكون ممتعة، وهى غالبًا ما تكون كذلك، ولكنها لا تفيد أبدًا من وجهة نظر الكاتب المسرحى، فهى لا تصل إلى غاية ولا تحقق أى شىء.](1)

المبحث الأول: الحوار الدرامى بين الفصحى والعامية (2)

إنَّ موضوع المسرحية هو الذى يفرض على المبدع المسرحى لونًا محددًا من الأسلوب اللغوى، بمعنى أن موضوع المسرحية هو الذى يتدخل فى تحديد لغة الحوار المسرحى، فكلما كان الموضوع معاصرًا مستمدًا من واقعنا الذى نعيش فيه، كلما اقتربت لغة الحوار من هذا الواقع، وهذا ما نلمسه فى معظم المسرحيات التى كتبت بعد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢م، والتى لم يكن ممكنًا ـ نظرًا لطبيعة موضوعاتها المعاصرة ـ كتابة الحوار فيها بالفصحى، لأنه كما يقول الحكيم:-

[إذا كُتِبَتْ بالفصحى مسرحية عصرية، تنهض على شخصيات شعبية كان ذلك فعلاً خادعًا مضللاً، يقع على حساب الدقة فى التصوير، والصدق فى التلوين.](3)

وهذا عكس المسرحية التاريخية مثلاً التى تدور أحداثها فى زمان ومكان آخر بعيدًا عن عصرنا والتى تصور أشخاصًا لا ينتمون إلى واقعنا، فمثل هذا النوع من المسرحيات يتطلب حوارها لغة خاصة تتمشى مع طبيعتها.

فى مسرحية «بالعربى الفصيح» يسخر المؤلف من التشتت والانقسام بين البلاد العربية ولذلك تعرض المسرحية على مستوى «اللهجات العربية العامية» وتغيب «اللغة الفصحى» والتى يمكن أن توحد العرب تحت راية واحدة.

---

(١) نفس المرجع السابق، ص ٤٨٢.

(٢) يؤكد د/ عصام بهى أن "استخدام اللغة فى المسرحية لا يكون استخدامًا اعتباطيًا، لا يكون خاضعًا للعوامل الأدبية بحسب، لكنه ـ فى الأحوال كلها ـ تخضع بالقدر نفسه لعوامل فنية مؤثرة فيه، ويخضع أيضًا للسياق الذى يصنعه استخدام اللغة نفسها، من الزمان والمكان والأحداث وطبائع الشخصيات. وغير ذلك" انظر، د/ عصام بهى: اللغة فى المسرح النثرى، مجلة فصول، العدد (٣)، (٤) المجلد (٧)،القاهرة سنة ١٩٨٧م، ص ١٦٠.

(٣) نبيل فرج: آراء الحكيم فى الأدب والفن، مجلة القاهرة، العدد (٧٥) م سنة ١٩٨٧م، القاهرة، ص ٢٣.

[يـزيد: والله لولا اضطرينا نجرى ما كنت رحمتهم، إنما ما كان معجول نسمع سارينة الشرطة ونجف.

ادهم: أنا أخذت حجى وزيادة، ضربت لحد ما شبعت (ويجلس على مقعد ثم يتأوه).

عنتر: (بندم) للأسف كان منهم إنجليز أصدجاء لى وانصابوا.

صخر: غريبة. ما جبت سيرة قبل هيك إن لك أصدقاء منهم. [1]

وفى مسرحية «الثأر ورحلة العذاب» يلجأ المؤلف إلى استخدام «اللغة الفصحى» فى الحوار لأن المسرحية «ذات طابع تاريخى» تتعرض لحياة «أمرئ القيس» الذى يحاول أن يستجمع الرأى العربى دون جدوى أو يستعين بالروم أو الفرس، ولذلك نرى أن اللغة الفصحى تليق بالمادة التاريخية التى تعكس حياة امرؤ القيس. والحوار التالى بين «أمرئ القيس» و«رفيقيه»: عروة وربيعة يمثل «باللغة الفصحى» المناسبة لعصر الشاعر:

[امرؤ القيس: لا شأن لك بى تكلم أولاً.

ربيعة: حسنًا أيها الملك إن قيصر قد استدعى جيوشه.

امرؤ القيس: (وهو يتلوى من الألم).

أحقاً.. إذن فقد فشلنا فى لعبتنا معه يا ربيعة أليس كذلك

ربيعة: ليس تمامًا أيها الملك.. بل نستطيع أن نذهب إلى قيصر ونعرف حقيقة الأمر.

عروة: اللعنة.. أى حقيقة نريد أن تعرفها أيها العجوز.. أمازلت تثق فى القياصرة ؟

ربيعة: إذن.. دعونا نذهب إلى كسرى.

عروة: ماذا.. نذهب إلى عدونا؟

ربيعة: نعرض عليه أمرنا وقد يقتنع بعدالة قضيتنا فيمنحنا حقنا المسلوب من المنذر.] [2]

---

(١) لينين الرملى: بالعربى الفصيح، ص ٢٧٠ .

(٢) محمد أبو العلا السلامونى: الثأر ورحلة العذاب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٤م، ص ١٤٢ .

وفى مسرحية «صوت مصر» يقع "ألفريد فرج" فى كمين نصبته له "اللغة العامية" بعفويتها وانطلاقه.. فلقد أدى تمكنه من اللغة العامية كأداة للتعبير إلى مبالغته فى استعمال هذا الحق ككاتب مسرحى مما قاده إلى عدم العناية برسم الشخصيات وإصابة الحوار ببعض الأورام التى تؤثر على سير الحدث الدرامى. أى أن العناية باللغة كان على حساب باقى عناصر الخلق الدرامى فالحوار التالى يدور والمعارك الرهيبة تدور بين "شعب بورسعيد" و"المعتدين" وبذلك انفصل الحوار عن الموقف الدرامى دون أى تبرير منطقى لذلك :

[سعد: أنت هنا فى خط النار.. الجيش عايزك تعيش.. كلنا عايزينك وأنا عايزك يا فاطمة، أنا عايزك تبقى مراتى..

فاطمة: عايزنى أبقى مراتك. أنا قعدت سنتين مستنياك تقول الكلمة دى .. فاطمة. سعد عايزك.. دلوقت، لكن بعد إيه .. بعد إيه.. أنا كنت باشحتها منك الكلمة دى أديلى سنتين..

سعد: أنا كنت باكون نفسى.. دخلى على قد حالى..

فاطمة: أنا كنت عايزاك فقير..] (١).

المبحث الثانى: الحوار الدرامى والواقع السياسى فى مصر

فى مسرحية «الجنزير» يعكس «الحوار الدرامى» «الفكر الإرهابى المتطرف» لبعض أفراد الشعب، فنجد الحوار التالى بين ياسمين الفتاة البسيطة المثقفة التى تمثل الشعب و محمد الذى يمثل «الإرهاب المتطرف» :-

[ياسمين: أنا لسه موش قادرة أقتنع إزاى الطريق للجنة يمر بالمسدس والجنزير.

محمد: المسدس ده للكافر. حياة الكافر ما لهاش أى قيمة.. زيه زى الكلب. عايزة أكلمك عن الفريضة الغائبة، عن المجتمع الجاهلى، عن الدولة الكافرة.

ياسمين: (تقاطعه) احنا مش كفرة يا محمد. إحنا مؤمنين زيك بالضبط] (٢).

---

(١) ألفريد فرج: صوت مصر، ص ٣٢.

(٢) محمد سلماوى: الجنزير، ص ١٠٥.

وفى مسرحية «الرجل الذى أكل وزة» يوضح «المؤلف» الموقف الشعبى من «التيارات الأيديولوجية» المختلفة التى قد لا تعنيه بقدر ما يعنيه مشاكله المحدودة :-

[الضابط: .... تعمل أيه لو حد خطف منك وزة ؟

سعد: ما اسيبوش يا قاتل يا مقتول.

الضابط: (متهلل الوجه) إذن أنت بتفضل أعمال العنف عن النضال الأيديولوجى.

سعد: (غير فاهم) إيه ؟

الضابط: أنت بتفضل أعمال العنف عن النضال الأيديولوجى ؟

سعد: شوف يا بيه أنا أحب الحاجة المستوية، ما دام مستوية أكلها على طول.][(١)]

ومن خلال الحوار السابق يتضح لنا مدى سطحية عقلية سعد الذى لا يفقه شيئًا عن العمل السياسى أو حتى فهم مصطلحاته، فهذه «مفارقة لفظية» تمثلت بين ما يقصده الضابط وبين ما فهمه سعد من كلامه.

ويؤكد «المؤلف» فى المسرحية بكوميديته الساخرة المتهكمة على «نظام الدولة» الذى ليس له وجود حتى فى «أبجديات النظم الدولية» المعروفة لدرجة أن «الكمبيوتر» قد تعرف على "نظام الهند" ولم يستطع أن يتعرف على «نظام مصر»!! بل وفقد الذاكرة عندما عجز عن الإجابة عن ماهيه «نظام مصر»!!

ومن هذا الحوار نجد المؤلف يدمج بين «كوميديا التدسيس» [(٢)] القائمة على المكايدة والرسائل وبين «الكوميديا السوداء»[(٣)] والتى تصور مفارقات الحياة

---

(١) د/ جمال عبد المقصود: الرجل الذى أكل وزة، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ١٩٩٩م، ص، ٤٤، ٤٥.

(٢) التدسيس (المكايدة) Intrigue هى الملهاة التى تهتم - أولاً وقبل كل شىء - بالحبكة القائمة على التخفى، والدسائس، والمقالب المضحكة التى تدبر - عادة فى السر - (راجع د/ إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص ٢٥٤.

(٣) الكوميديا السوداء Dark Comedy تصور مفارقات الحياة وتناقضاتها، التى تحدث لأناس عاديين ليسوا أبطالاً بالمعنى التقليدى، كما أن موضوع المعالجة يبدو أحيانًا واقعيًا فى شكل متهجم وكالح وأحيانًا أخرى يكاد يقترب من عالم الخيال البحت (راجع د/إبراهيم حمادة معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية) ص ٢٥٨.

وتناقضاتها، كل ذلك تم فى أسلوب ساخر متهكم يريد به المؤلف السخرية من عدم وجود نظام أيديولوجى تعمل الدولة تحت سياسته.

الرجل: (يقرأ) نظام أمريكا رأسمالى، نظام روسيا شيوعى ونظام الهند هندى.

القاضى: كويس أوى. أساله بقى نظامنا إيه؟ ....

الرجل: الكمبيوتر فقد الذاكرة يا أفندم. (١)

وتدور مسرحية «أغنية على الممر» فى موقع عسكرى من مواقع جنودنا فى صحراء سيناء، ففى مستهل المسرحية يفيدنا الحوار الدرامى عن وجود "أزمة حقيقية" يوجهها هؤلاء الجنود فى سيناء «يونيه ١٩٦٧م» وهى تعطل جهاز اللا سلكى مما يعنى انقطاع اتصالهم بالقيادة العسكرية، الأمر الذى ينبئ بكارثة حقيقية.

الرقيب: (ببرود) ... ما تعملش حاجة ....

منير: ما أعملش حاجة إزاى؟

الرقيب: زى ما بقولك .. (لمسعد) صحى شوقى يا مسعد (ملتفتا لمنير) اسمع يا منير.. حاجة واحدة بس اللى تفكر فيها....

وحاجة واحدة بس اللى حانعملها.. مفيش دبابة إسرائيلى تعدى من الممر ده.](٢)

المبحث الثالث: مونولوج الغضب فى المسرح السياسى المعاصر

فى مسرحية «الدخان» يُعَبِّر حمدى عن أزمته الذاتية المتمثلة فى قهر السلطة الأبوية التى كانت أول خيط فى تحطيم آماله وطموحاته، ثم القهر الوظيفى والآلة الكاتبة الذى كان أشبه بالعبد لها مؤكداً ضياعه معنوياً وفشله المادى:

---

(١) د/ جمال عبد المقصود: الرجل الذى أكل وزة، ص/ ٩٧.

(٢) على سالم: أغنية على الممر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة سنة ١٩٩٠، ص/ ١١٩.

[حمدى:.... أنا والمخدرات قاعدين لبعض النهاردة وبكرة والسنة الجاية لغاية ما أموت.... كل اللى باطلبه من المخدرات بتدهونى.... بتدينى الحلم والحلم عندى أعظم من الحقيقة ألف مرة.](1)

هذا الإحساس للبطل هو إحساس ملىء بالانهزامية داخله، إحساس بأنه مهدور الكرامة، إنسان لا قيمة له... وبالتالى فقد ثقته بنفسه مما أدى إلى تصميمه على المضى فى طريق التوهان، لأنَّ الحياة لا معنى لها لديه متحملاً المسئولية وحده مرتكبًا كل الشرور من أجل الحصول على المخدر، والنتيجة التشرد والضياع.

ولكن الأزمة النفسية التى يعيشها البطل تأتى لها لحظة التحول للتحرر من سلطة المخدر حين يسمع من تاجر المخدرات قصة السجين السياسى المريض الذى رفض أن يركع للسلطة رغم المعاناة والتعذيب وإذلال الضابط له.

[رمضان: .... ندهوا على الواد السياسى. والواد الرزل .. قالهم: قرفصوا يا أولاد... راحوا مقرفصين كلهم إلا سى مصطفى... قاله: قرفص يا ولد قاله: لأ.... سى مصطفى ماركعش...... كان ولد.] (2) إن «قصة السجين» السياسى وجد فيها حمدى القدوة التى يبحث عنها لحياته، هذه القدوة التى بعثت داخله يقظة من التوهان الذى حمله الغضب ضد كل الأوضاع السلطوية التى أدت به إلى الهروب إلى المخدر.

---

(1) ميخائيل رومان: الدخان، وزارة الثقافة، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، دار الكاتب العربى، القاهرة، سنة ١٩٦٨، ص/ ٤٤.

- ويشير/ حازم شحاتة إلى أن "ميخائيل رومان" يجنح فى مسرحياته إلى:- "المونولوج الدرامى لحظة انفجار الشخصية عندما يضغط عليها الآخرون، أنه جزء انفجار الشخصية أى أنه مرتبط بإحداثيات الزمان والمكان ويعين هنا والآن وليس تجميداً لهما".

- انظر: حازم شحاتة: الفعل المسرحى فى نصوص ميخائيل رومان - الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ١٩٩٧م، ص ١٥٦.

(2) ميخائيل رومان: الدخان، ص/ ٦٦.

إن حمدى كان يبحث عن شكل من أشكال الحرية، وفى محاولته هذه فإنه يصطدم بالمجتمع المحيط به، وبما يفرضه عليه من قيود فيأتى صدام مدمر بينه وبين هذا المجتمع الذى اتخذ صورًا متعددة (الأب - الأم - المخدر - رمضان....) وقد تولد عن هذا الصدام صيحة غضب لحمدى مواجهًا بها تلك الصورة وتأتى هذه الصيحة فى هذا المونولوج الذى يعتبر لحظة انفجار "حمدى" ضد القوى المتسلطة عليه.

[حمدى: (صائحًا) انتهى عهد الأفيون والمخدر .... انتهى! أبوى .... رمضان .... حنتورة .... أمى .... يا طغاة .... يا آلهة! بعد جمعة .... بعد شهر هارجع لكم زى الوحش .... وبرضه هاقول لا للعالم الحقير.] (١)

المونولوج السابق ما هو إلا صيحة التمرد التى يعلن حمدى فيها التحرر من كل عناصر الاستعباد له، بل وللمجتمع بأكمله.

إن خروج حمدى من أزمته الخاصة تجمع داخله كل عوامل القوة والغضب التى يواجه بها هذا العالم القاهر داخله، وبكل ما لديه من إصرار والمضى قدمًا للخلاص معلنًا موقفه فى «مونولوج حاد» بعد توتر طويل للبطل.... فيطلق عاصفة غضبه ليعلن الحقيقة التى يقذف بها فى وجه العالم. لحظة كشف النفس للآخرين معلنًا موقفه لينهى به مسرحيته:

[حمدى: (بهدوء ينذر بعاصفة) لازم أرجع للعالم وأعيش فيه لازم انتصر .... اللى عنده سل ماركعش .... القضية ما هياش قضية اللى عنده سل .. ولا قضية حمدى الأفيونجى ... القضية قضية الإنسان وكل استعباد (يتجه نحو الجمهور وهو يكاد يبكى) أنا والله ما ضعفت ... ولا ساومت ... أنا كنت بدور على هدف... وأنا ها لاقى الهدف لازم ألاقى هدف. (٢)

---

(١) نفس المصدر السابق، ص/ ١٣٥.

(٢) نفس المصدر السابق، ص/ ١٣٦.

لحظة الانتصار لحظة الخلاص بالبحث عن هدف.. يطلقها حمدى بحماس للجمهور كى يتبناها الإنسان ويعيش من أجل هدف الخلاص والانتصار.

وتدور مسرحية «المزاد» فى غرفة نوم لشاب متزوج من زوجة متسلطة عليه هى رمز «النظم السائدة» فى «فترة الستينيات» من القرن العشرين بأوامرها وتعليماتها، وكما كان يعيش إنسان الستينيات تحت ضغوط نظم وتعليمات «قهرية» تحيط به فى كل مكان حتى داخل غرفة النوم، لقد أصبح الإنسان وحيدًا أعزب والحرية التى كان يتشدق بها بالأمس أصبحت اليوم حرية الإحساس باللا جدوى واللا معنى.

والشاب فى «المزاد» زوج مقهور من زوجته من كثرة النظم والقوانين والأوامر التى تمارسها عليه .... بل وتحرمه من حريته بهذه الأوامر.

«إنها رمز للقوى الضاغطة المهيمنة بقوانينها وأوامرها على الشاب... الذى يرفض داخله كل هذه الضغوط من الزوجة، ولكنه مهزوم أمامها لم يفصح عن رفضه هذا.

ولكننا نكتشف هذا الرفض عند رحيل الزوجة... فيجد الشاب فرصته للتمرد على الأوامر والتعليمات التى تحيط به كل أرجاء المكان... فيطلق مونولوجًا متمردًا فيه على أوامرها معلنًا بصيحة عالية عن حلمه المنشود:

[الشاب: ... مشيت فعلا .... ما فيش أوامر ولا تعليمات ما فيش يفط متعلقة ما فيش يفط متعلقة على الحيطان.... أنا حر حياتى ملكى.... مش مهم ثمن الحرية... والله لأشيع الدمار فى العالم كله (يقلب أغطية الفراش صارخًا) أنا أعلن الآن تأسيس أول وأعظم دولة فى تاريخ الإنسان... بداية جديدة ... الحرية..... الحرية (صوت باب يتحطم) هجوم على الدولة الجديدة.](1)

---

(1) ميخائيل رومان: المزاد، الأعمال الكاملة، الجزء الثانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ٢٠٠٢م، ص/ ٣٢٤.

لقد كان هذا الإعلان من «الشاب» فى غرفته الخاصة من الممنوعات التى يحاكم عليها، فالسلطة تسمعه من الخارج وتقتحم غرفته اقتحامًا شيطانيًا وتشن عليه هجومًا، أمر لا يأتى إلا من جهات استخبارية تراقب الشاب، ولكن مَنْ ينادى بحلم الحرية فى مجتمع الستينيات.

لقد اقتحم «العجوز» = «القهر الخارجى» غرفة نوم الشاب وحاصره بوسوسة الشكوك نحو الزوجة التى تخونه، ويخرج دليل خيانتها من أحد الأدراج.

[العجوز: دليل قاطع على رفضها للحاضر.... رفضك أنت كمان

أنا أعرفها وأعرفك أنت .. أنا أعرف كل الناس

أنا أعرف مكنونات الصدور.] (١)

ثم اتخذ الحوار شكل التحقيق الذى يجريه "العجوز" مع "الشاب" أو بين «السلطة» و «المواطن»... أنه أبرز التحقيقات التى تتخذ صفة السؤال والجواب وسياق المحاكمة الفعلية والإدانة والحكم بعدها.

[العجوز: أنا أعلن تأسيس أول دولة فى تاريخ العالم... الحاكم والمحكوم وكل السلطات الثلاث فى واحد... قلت ولا ما قلتش .

الشاب: قلت

العجوز: عصر القسوة .... عصر القتلة... عصر الكفرة.... عصر أعداء الحضارة ... قلت ولا ما قلتش.

الشاب: قلت .... (٢)

إن هذا التحقيق أشبه "بالمونولوج المتقطع" صرح فيه الشاب برؤيته لهذا العصر الحاضر الذى يعيش فيه مقهورًا على المستوى الخاص من زوجته ثم الوقوع تحت وطأة الاستجواب للوصول به إلى لحظة الانهيار والاعتراف بتهمة خائن للدولة على مستوى المعاناة العامة.

---

(١) نفس المصدر السابق، ص/ ٢٣٤.

(٢) نفس المصدر السابق، ص/ ٢٦٥.

[إن هذا التحقيق تم فى هيئة مونولوج، وإنها طبيعة العلاقة بين رجل السلطة والمواطن، رجل السلطة الذى يعرف كل شىء وهو يسعى إلى اتهام الشاب... إنه عالم درامى تسيطر عليه دولة بوليسية تعتقد أن كل حديث تدخل فى شئون الحكم وأن المواطن متهم إلى أن تثبت إدانته.](١)

ويزداد ضغوط العجوز على الشاب الذى يواصل مونولوجه فى انفجاره للخطة التى يهدده العجوز فيها.... وبنفس أسلوب التقطيع الحوارى يأتى مونولوج الشاب:

[الشاب: أنا أبصق على العصر كله.. أنا أدين العصر كله أنا اتهمه

العجوز: رغم أنك بصقت على العصر كله.... رغم هذا أنا مصر على ألا ألون يدى بدمك.

الشاب: يا كلب .... أنا عرفتك من أول لحظة.... وكان يجب علىَّ ألا أسمح لك بالدخول.... ولا أتبادل معك كلمة واحدة... الحديث معك يلوثنى.] (٢)

إنَّ استفزاز «رجل السلطة» لهذا "المواطن" البرىء أدَّى به إلى «الانفجار الغاضب» قاذفًا بصيحة عالية حقيقة هذه السلطة وأفعالها المشينة ومحاكمتهما لأى مواطن يشعر بحريته حتى ولو فى غرفته الخاصة.... ويستدعى «العجوز» «الحراس» الذين يضيقون على الشاب الدائرة لوضع لافتة رقمية على صدره.... ويضعه «العجوز» فى موضع العبد الذى يباع فى المزاد كسلعة معروضة للبيع.

وينفجر الشاب بمونولوجه الختامى معلنًا هزيمته ممَّنْ يحيطون به ويزج ضربهم بيديه

[الشاب: .. مهما طال النضال والزمن كل الظلام والكآبة والخطر... كل البوم والغربان... كل المرابين اللى بيحولوا المعبد المقدس إلى دار.... للدعارة .... أبدًا لن أباع كالعبيد.](٣)

---

(١) حازم شحاتة: الفعل المسرحى، ص/ ١٥٢.

(٢) ميخائيل رومان: المزاد، ص/ ٢٧٠.

(٣) ميخائيل رومان: المزاد، ص/ ٢٧٠.

هذه «الانهزامية» التى وصل إليها الشاب لتعرضه على التوالى لضغوط «سلطوية الزوجة» بنظامها ثم «رجل السلطة» الذى أحاطه بتهم ملفقة مما كان لهما ردود نفسية تولد عنها أزمة نفسية للشاب وتوتر طويل وحوار حاد يبدو من وجهة نظر البطل عقيماً لانهزامه.

خاتمة

جاء البحث فى تمهيد وبابين، تناول التمهيد: تحديد مفهوم السياسة ثم التعريفات المتنوعة لمفهوم المسرحية السياسية وأشكالها ووظائفها. وقد اختص الباب الأول بمضمون القضايا السياسية وشمل: الاغتراب والعدالة والحرية وأزمة الديمقراطية والحرب والسلام وأحلام الوحدة العربية والعولمة والإرهاب.

واختص الباب الثانى بالدراسة الفنية وشمل: الشخصية الدرامية والصراع الدرامى والزمن الدرامى والمكان الدرامى والحوار الدرامى، ونشير إلى النتائج الآتية:

١ ـ استخدم المبدع المسرحى تكنيك «المسرح داخل المسرح» لإبراز مفهوم الاغتراب، كما فى مسرحية «ليلة مصرع جيفارا العظيم».

٢ ـ كان «الاغتراب» فى المسرح السياسى المعاصر فى مصر مدفوعًا بدوافع سياسية واجتماعية ودينية وثمة ملامح اقتصادية يحدد هذه الدوافع، التى تقذف بالإنسان إلى براثن الاغتراب: الخوف.... القهر..... الجوع فى نظام سياسى فاسد يحكمه فئة من البغاة والمتسلطين يعبثون بأقدار الشعب المصرى.

٣ ـ تعرض المبدع المسرحى فى مصر لقضية «غياب العدالة» مرورًا بإدانة القضاء والمحاكم.

٤ ـ احتلت «القضية الفلسطينية» مساحة كبيرة فى المسرح السياسى المصرى ورأينا كيف اختلف الكُتَّاب المسرحيون فى طريقة تناولها وإيجاد حل لمشكلة الصراع العربى الإسرائيلى.

٥ - عالجت المسرحيات السياسية فى مصر حرية المواطن المفقودة بسبب "القهر" و«القمع» «السياسى» بالإضافة إلى "الأزمة الاقتصادية".

٦ - عالج المسرح السياسى المعاصر فى مصر قضية "اختيار الحاكم" وأزمة العلاقة بينه وبين المحكوم من خلال الثقة الغائبة والشعارات الزائفة ومراكز القوى والمخابرات والانتخابات الصورية المزيفة.

٧- تناول المبدع السياسى فى مصر قضية السلام مع إسرائيل ومحاكمة صانعى الحروب والحرب الباردة بين المعسكرين الشرقى والغربى.

٨ - تناول المبدع السياسى فى مصر «ظاهرة العولمة» وصور "الغطرسة الأمريكية" على المنطقة العربية لنهب ثرواتها وخيرتها ونفطها. وأوضح كيف تم عولمة الاقتصاد فى ظل النظام العالمى الجديد. وقد أوضحنا العمل السلبى الذى يمارسه بعض المنتفعين من رجال الأعمال العرب من أصحاب المصالح الاقتصادية فى التحالف مع القوى الخارجية. وكذلك كيف تأثرت الهوية الثقافية فى زمن العولمة.

٩ - تناول كُتَّاب المسرح السياسى فى مصر قضية "الشقاق العربى" وفقدان الثقة بين الحكومات العربية فى العواصم المختلفة بما يوضح الحالة الداخلية التى يعانى منها العرب من حيث وحدة الرأى والهدف.

١٠ - ظهرت "قضية الإرهاب" فى المسرح السياسى المعاصر بشكل أوضح فى فترة التسعينيات من القرن العشرين وقد وقع اختيارنا على مسرحيتى "الجنزير" لمحمد سلماوى"، "رصاصة فى العقل" لأشرف أبو جليل.

١١ - تناول المبدع المسرحى فى مصر "الشخصية اليهودية" وأظهرها بأنها شخصية متحولة من نقيض إلى نقض وقد ظهر الصراع بين اليهود الغرب "الاشكنازيم" ويهود الشرق" السفارديم" جليًا فى المسرح السياسى المعاصر.

١٢ - استلهم كُتَّاب المسرح السياسى فى مصر «الزمن التاريخى» من أجل "الإسقاط والرمز"، كما عُبِّر عن الأزمة السياسية على المستوى العربى.

١٣ ـ تنوعت الأماكن فى المسرح السياسى المعاصر ما بين «أماكن مفتوحة» و «أماكن مغلقة»: وما بين وجود «القصر» الممثل للحكومات بالإضافة إلى السجن «باعتباره حصاراً للحرية».

١٤ ـ تعددت المستويات اللغوية فى الحوار المسرحى فى المسرح السياسى المعاصر ما بين «الفصحى والعامية» والتقائهما معًا فى النص المسرحى لتحقيق القيم الأيديولوجية الدالة على موقف الإنسان الفرد وأزمته فى إطار المتغيرات السياسية المحيطة به.

١٥ ـ تناول المسرح السياسى المصرى «مونولوج الغضب» فى مواجهة «القهر» و«العزلة».

ثبت المصادر والمراجع

أولاً: المصادر مرتبة ترتيباً أبجدياً مع إسقاط «ال» حسب أسماء المؤلفين

١ - ابن منظور: لسان العرب، المجلد الثالث، دار المعارف، القاهرة. د.ت.

٢ - ابن تغرى بردى "جمال الدين أبو المحاسن يوسف بن تغرى بردى الأتابكى:
النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة، الجزء (١١) دار الكتب المصرية.
القاهرة، سنة ١٩٥٠م .

٣ - أبو بكر أحمد بن على الخطيب البغدادى:- أخبار الحلاج. كتاب/ تاريخ بغداد
- مطبعة السعادة - القاهرة، سنة ١٩٣١م.

٤ - أحمد بدوى (دكتور): أسر لويس التاسع، نهضة مصر - مطبعة السعادة -
القاهرة، سنة ١٩٦٠م.

٥ - أحمد سخسوخ (دكتور): أبناء الطوفان - المسرح العربى - العد (١١٩) - الهيئة
المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ١٩٩٩م.

٦ - أشرف أبو جليل: رصاصة فى العقل - وزارة الثقافة - المركز القومى للمسرح،
القاهرة، د.ت.

٧ - ألفريد فرج:-

- الزير سالم، طبعة وزارة الثقافة - مؤسسة التأليف والنشر - مسرحيات
عربية - دار الكاتب العربى - القاهرة، نوفمبر ١٩٦٧م.

- النار والزيتون، مجلة المسرح، العدد (٦٩)، القاهرة، ١٩٧٠م.

- سقوط فرعون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩.

- حلاق بغداد، دار النهضة العربية، القاهرة، بدون تاريخ.

٨ - امين بكير- أنشودة الرصاص.. مسرحيات من فصل واحد.. إشراف د/حمدى السكوت، تقديم د/دافيد ووزمان. قسم النشر بالجامعة الأمريكية، القاهرة. سنة ١٩٧٣م.

٩ - توفيق الحكيم:

- أشواك السلام، مكتبة مصر، القاهرة. د. ت.

- شمس النهار، مكتبة الآداب، القاهرة. د. ت.

- شجرة الحكم، مكتبة مصر، القاهرة. د. ت.

١٠ - جمال عبد المقصود (دكتور): «الرجل الذى أكل وزة» ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩ .

١١ - رشاد رشدى (دكتور):-

- الزهور لا تذبل أبداً، مجلة المسرح، العدد (٤٢)، القاهرة، ١٩٦٧ .

- محاكمة عم أحمد الفلاح، مختارات الجديد، العدد الأول، أكتوبر، القاهرة، سنة ١٩٧٤م.

- اتفرج يا سلام. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨.

١٢- سعد الدين وهبة:

-٧ سواقى، مؤسسة دار الشعب، القاهرة، سنة ١٩٦٩م.

- يا سلام سلم.. الحيطة بتتكلم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ١٩٧١م.

بابا زعيم سياسى: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ١٩٨٠.

عفاريت مصر الجديدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ١٩٨٩.

١٣ - صلاح عبد السيد: يا آل عبس، الأعمال الكاملة، المجلد (٢) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ٢٠٠٢م.

١٤ ـ صلاح عبد الصبور: مأساة الحلاج، دار القلم، الطبعة الأولى، القاهرة، سنة ١٩٦٦م.

١٥ ـ عبد الرحمن الشرقاوى:

ـ مأساة جميلة: دار المعارف بمصر، القاهرة، سنة ١٩٦٢م.

ـ صلاح الدين: النسر الأحمر، دار المعارف بمصر، الطبعة الأولى، القاهرة، سنة ١٩٧٦م.

ـ وطنى عكا، القاهرة، دار الشروق، الطبعة الأولى، سنة ١٩٧٠م.

ـ الحسين ثائرًا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨م.

ـ الحسين شهيدًا، الكتاب الذهبى، مطابع روز اليوسف، القاهرة، يونيه ١٩٨٤م.

١٦ ـ على أحمد باكثير:

ـ شعب الله المختار، مكتبة مصر، القاهرة، سنة ١٩٥٦م.

ـ إله إسرائيل، دار لقلم، القاهرة، سنة ١٩٦٣م.

ـ شيلوك الجديد، مكتبة مصر، الطبعة الثالثة، القاهرة، سنة ١٩٨٥م.

١٧ ـ على سالم:

ـ كوميديا أوديب أو أنت اللى قتلت الوحش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الجزء الأول، القاهرة، سنة ١٩٨٩م.

ـ عفاريت مصر الجديدة، مؤلفات (١) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة سنة ١٩٨٩م.

ـ أغنية على الممر، مؤلفات (٢) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة سنة ١٩٩٠م.

ـ البترول طلع فى بيتنا، المسرح العربى (٦١)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ١٩٩١م.

١٨ ـ عز الدين إسماعيل (دكتور): محاكمة رجل مجهول، الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، سنة ١٩٧١م.

١٩ ـ عبد اللطيف دربالة:

ـ طائر الفرات الحزين، المسرح العربى، العدد (٨٨)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ١٩٩٥م.

ـ الحسين يقتل من جديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ١٩٨٩م.

٢٠ ـ فاروق جويدة:

الخديوى: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٤م.

٢١ ـ لينين الرملى:

ـ بالعربى الفصيح، الأعمال الكاملة، المجلد (٢) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ٢٠٠٢م.

وجهة نظر، الأعمال الكاملة، المجلد (٢) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة سنة ٢٠٠٢م.

٢٢ ـ لطفى الخولى: قهوة الملوك، الدار المصرية للكتب، القاهرة، ١٩٨٥م.

٢٣ ـ محمد أبو العلا السلامونى:

ـ رجل فى القلعة، الأعمال الكاملة، المجلد (١) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ١٩٩٤م.

ـ أبو نضارة، الأعمال الكاملة، المجلد (٢) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ١٩٩٤م.

ـ الثأر ورحلة العذاب، الأعمال الكاملة، المجلد (٢) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ١٩٩٤م.

٢٤ ـ محمد سلماوى:

ـ اثنين تحت الأرض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٣م.

- الجنزير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٤م.

٢٥ - محمد عفيفى: أرض كنعان، سلسلة "فى المعركة"، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، بدون تاريخ.

٢٦ - محمد صبحى - مهدى يوسف: ماما أمريكا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٥م.

٢٧ - محمد دياب:

- باب الفتوح، العراق، منشورات وزارة الإعلام العراقية، ١٩٧٤م.

- رسول من قرية تميرة، للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام، روايات الثقافة الجديدة، القاهرة، يونيه ١٩٧٥م.

٢٨ - مصطفى السعدنى (دكتور): الكوميديا اليهودية، لجنة التعريف بالإسلام (٣٨) القاهرة، ١٩٧٧م.

٢٩ - مصطفى مشعل (دكتور): القنبلة الثالثة، الكتاب الماسى (١١٦)، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، بدون تاريخ.

٣٠ - ميخائيل رومان:

- الدخان، سلسلة مسرحيات عربية، دار الكاتب العربى، القاهرة، سنة ١٩٦٧م.

- ليلة مصرع جيفارا العظيم، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ١٩٩٨م.

- إيزيس حبيبتى، دار الفكر للدراسات والتوزيع والنشر، الطبعة الأولى، القاهرة، سنة ١٩٨٩م.

- المزاد، الأعمال الكاملة، الجزء الثانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ٢٠٠٢م.

٣١ - نبيل بدران: باى باى عرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٣م.

٣٢ - نجيب سرور: الحكم قبل المداولة، الأعمال الكاملة، الجزء الثانى، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥م.

٣٣ ـ يسرى الجندى: اليهودى التائه، سلسلة المسرح العربى الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧م.

٣٤ ـ يوسف إدريس (دكتور): المخططين، مكتبة مصر، القاهرة، سنة ١٩٨٤م.

ثانياً: المراجع العربية والمترجمة مرتبة ترتيباً أبجدياً مع إسقاط «ال» حسب أسماء المؤلفين:

١ ـ إبراهيم الحلو: كفاح القومية العربية فى القرن العشرين، مكتبة/ حسين النورى، دمشق، بدون تاريخ.

٢ ـ إبراهيم حمادة (دكتور): معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، سنة ١٩٧١م.

٣ ـ ابن سعد: الطبقات، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٥م.

٤ ـ ابن كثير: البداية والنهاية ـ الجزء الثانى ـ مكتبة المعارف، بيروت، الطبعة الأولى، سنة ١٩٦٦م.

٥ ـ أبو حيان التوحيدى: الإشارات الإلهية، تحقيق د/عبد الرحمن بدوى، دار المعارف، القاهرة.

(٦) أحمد شلبى (دكتور): اليهودية، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة السابعة، القاهرة، سنة ١٩٨٤م.

(٧) أحمد شمس الدين الحجاجى (دكتور): الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر، دار المعارف، بدون تاريخ.

(٨) أحمد عبد الله العشرى (دكتور):

ـ مقدمة فى نظرية المسرح السياسى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ١٩٨٩م.

ـ البطل فى مسرح الستينيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ١٩٩٢م.

٩ ـ أحمد أبو الفتح: جمال عبد الناصر، المكتب المصرى الحديث، القاهرة، بدون تاريخ.

١٠ ـ الارديس نيكول: علم المسرحية، ترجمة/ درينى خشبة، دار سعاد الصبّاح، الطبعة الثانية، الكويت، سنة ١٩٩٢م.

١١ ـ أمين العيوطى (دكتور): ماراصادا، نظرة غربية إلى الثورات الاشتراكية، مجلة المسرح، العدد (٤٣)، القاهرة، يوليو سنة ١٩٦٧م.

ـ المسرح السياسى، مجلة عالم الفكر، المجلد (٤)، القاهرة، سنة ١٩٨٤م.

١٢ ـ أمينة رشيد:-

ـ رواية الأرض بين القيمة وعلاقة الزمان بالمكان، مجلة فصول، المجلد (٥)، العدد (٤)، القاهرة، سنة ١٩٨٥م.

ـ التبعية الثقافية ـ التبعية الثقافية مفاهيم وأبعاد ـ دار الأمين للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة، سنة ١٩٩٩م.

١٣ ـ برتراند راسل: صور من الذاكرة ومقالات أخرى، ترجمة:- أحمد إبراهيم الشريف، مراجعة د/ زكى نجيب محمود، (الألف كتاب ـ ٤٧٥)، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٦٣م.

١٤ ـ بنتلى وميليت: فن المسرحية، ترجمة/ صدقى خطاب، دار الثقافة، بيروت، سنة ١٩٦٩م.

١٥ ـ جلال العشرى (دكتور):- المسرح أبو الفنون، دار النهضة العربية، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٧١م.

١٦ ـ جلال امين (دكتور):- العولمة، سلسلة اقرأ، دار المعارف، الطبعة الثانية، القاهرة، د.ت.

١٧ ـ حازم شحاتة: الفعل المسرحى فى نصوص ميخائيل رومان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ١٩٩٧م.

١٨ ـ حسن بحراوى (دكتور):- بنية الشكل الروائى (الفضاء ـ الزمن ـ الشخصية) المركز الثقافى العربى ـ الطبعة الأولى، بيروت، سنة ١٩٩٠م.

١٩ ـ حسن حنفى: الدين والثقافة والسياسة فى الوطن العربى، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ط ١، القاهرة ١٩٩٨م.

٢٠ ـ حسن ظاظا:- الفكر الدينى الإسرائيلى، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، سنة ١٩٧١م.

٢١ ـ حسين رامز: الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، سنة ١٩٧٢م.

٢٢ ـ درينى خشبة:- أشهر المذاهب المسرحية، مكتبة الآداب، القاهرة، د. ت.

٢٣ ـ رمضان بسطاويسى (دكتور): الأدب والمواجهة الحضارية، المأزق العربى ومواجهة التطبيع ـ بحوث أدباء مصر والأقاليم، كتابات نقدية العدد (٨٢) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ١٩٩٨م.

٢٤ ـ روبرت بروستاين: المسرح الثورى، ترجمة: عبد الحليم البشلاوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، بدون تاريخ.

٢٥ ـ سامية أسعد (دكتوره):-

ـ المسرح الفرنسى المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٦م.

الأسطورة فى الأدب الفرنسى المعاصر ـ مجلة عالم الفكر، المجلد السادس عشر، العدد الثالث، القاهرة، سنة ١٩٨٥م.

ـ الشخصية المسرحية ـ مجلة عالم الفكر، المجلد الثانى، العدد الرابع، الكويت، سنة ١٩٨٨م.

٢٦ ـ سامية جيب:- دلالة المقاومة فى مسرح عبد الرحمن الشرقاوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ١٩٩٧م.

٢٧ ـ سامى منير حسين عامر (دكتور):- المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية بين النقد السياسى والاجتماعى ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، الإسكندرية، سنة ١٩٧٩م.

٢٨ ـ سالنجر بلوك: الرؤيا الإبداعية، ترجمة/ أسعد حليم، الألف كتاب، رقم (٥٨٨)، القاهرة، سنة ١٩٦٦م.

٢٩ ـ سعد أردش:- المخرج فى المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون، العدد التاسع عشر، الكويت، سنة ١٩٧٩م.

٣٠ ـ سعد أبو الرضا (دكتور):- التعبير الدرامى، عكاظ للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، السعودية، سنة ١٩٨٢م.

٣١ ـ سمير سرحان (دكتور):- المسرح المعاصر، مطبوعات الجديد، العدد التاسع عشر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٣م.

٣٢ ـ سيزا قاسم (دكتور):- بناء الرواية ـ دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤م.

٣٣ ـ السيد الحسينى: التبعية الفكرية ـ التبعية الثقافية مفاهيم وأبعاد ـ دار الأمين للطباعة والنشر والتوزيع ـ الطبعة الأولى، القاهرة، سنة ١٩٩٩م.

٣٤ ـ سيتورات كديفش:- صناعة المسرحية، ترجمة/ عبد الله المعتصم الدباغ، دار المأمون، بغداد، سنة ١٩٨٧م.

٣٥ ـ صافيناز كاظم (دكتورة):- الخديعة الناصرية، دار الاعتصام، الطبعة الثانية، القاهرة، سنة ١٩٨٤م.

٣٦ ـ طه حسين (دكتور): حديث الشعر والنثر، دار المعارف، الطبعة الأولى، القاهرة، سنة ١٩٦٣م.

٣٧ ـ عبود حسين عبود: المسرح الملحمى، مجلة المسرح، القاهرة، ١٩٩٤م.

٣٨ ـ عبد العزيز حمودة (دكتور):- البناء الدرامى ـ مجلة الأنجلو المصرية ـ بدون تاريخ.

ـ المسرح السياسى ـ مكتبة الأنجلو المصرية ـ القاهرة، ١٩٧١م.

٣٩ ـ عبد الرحمن بدوى (دكتور):- فلسفة العصور الوسطى، مكتبة النهضة الحديثة، الطبعة الثانية، القاهرة، سنة ١٩٦٩م.

٤٠ ـ عبد الوهاب المسيرى (دكتور):- الأيديولوجية الصهيونية ـ سلسلة عالم المعرفة ــ الجزء الأول ــ المجلس الوطنى للثقافة والفنون ـ الكويت، سنة ١٩٨١م.

٤١ ـ عبد الخالق عبد الله (دكتور):-

ـ العالم المعاصر والصراعات الدولية ـ عالم المعرفة العدد (١٣٣)ـ المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت، يناير ١٩٨٩م.

ـ العولمة، مجلة عالم الفكر، القاهرة، ديسمبر ١٩٩٩م.

٤٢ ـ على أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية، مكتبة مصر، الطبعة الثالثة، القاهرة، سنة ١٩٨٠ م.

٤٣ ـ على الراعى (دكتور):-

ـ فن المسرحية، دار التحرير للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٥٩م.

ـ المسرح فى الوطن العربى، عالم المعرفة، العدد (٢٥) المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٠م.

٤٤ ـ عصام بهى (دكتور):- اللغة فى المسرح النثرى، مجلة فصول، العدد (٣) (٤) المجلد (٧)، القاهرة، سنة ١٩٨٧م.

٤٥ ـ فاروق عبد القادر (دكتور): مقدمة مسرحية "إيزيس حبيتى"، دار الفكر للدراسات والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٨٦م.

٤٦ ـ فكرى مكرم عبيد:- (على المصطبة مع السياسى المخضرم فكرى مكرم عبيد) مجلة شباب الجامعة، الإدارة العامة لرعاية الشباب، جامعة القاهرة، العدد (١٥)، ١٩٩٨م.

٤٧ ـ فوزى فهمى (دكتور):- الإرهاب والمسرح الحديث، ترجمة/ د/أمين الرياط، مراجعة د/عبد الحميد الخريبى، أكاديمية الفنون ، وحدة الإصدارات، مسرح (٣)، القاهرة، سنة ١٩٩٦م.

٤٨ ـ فؤاد دواة (دكتور):- سلسلة روائع المسرح العالمى رقم (٢٧) وزارة الثقافة والإرشاد القومى، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة، القاهرة، بدون تاريخ.

٤٩ ـ لطيفة الزيّات (دكتور):- وطنى عكا خطان لا يلتقيان فى تتابع العرض المسرحى، مجلة المسرح، العدد (٦٩) القاهرة، ١٩٧٠م.

٥٠ ـ لاجوس أجرى: فن كتابة المسرحية، ترجمة / درينى خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، بدون تاريخ.

٥١ ـ ماسيمو كاسترى:- نحو مسرح سياسى، ترجمة/ حسين محمود، تورينو، جوليو أنادورى، إيطالى، سنة ١٩٧٣م.

٥٢ ـ محمود أمين العالم:-

ـ الوجه والقناع فى مسرحنا العربى المعاصر، دار الآداب الطبعة الأولى، بيروت، سنة ١٩٧٣م.

ـ دور المثقف الآن ـ المأزق العربى ومواجهة التطبيع ـ بحوث مؤتمر أدباء مصر والأقاليم ذ كتابات نقدية العدد (٨٢)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، بدون تاريخ.

٥٣ ـ محمود شيث خطاب: عبادة بن الصامت: فاتح الإسكندرية، مجلة الأهرام بتاريخ ٥ / ٨ / ١٩٧٧م، القاهرة.

٥٤ ـ محمود عزمى: أضواء حول جذور معطيات الإستراتيجية العسكرية الصهيونية. ش. ف. العدد (٢١)، سنة ١٩٧٣م.

٥٥ ـ محمد مندور (دكتور): مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر، الطبعة الثانية، القاهرة سنة ١٩٦٦م.

٥٦ ـ مصطفى الضبع (دكتور): إستراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سنة ١٩٩٨م.

٥٧ ـ موسى صبرى: السادات بين الحقيقة والأسطورة، المكتب المصرى، الحديث، الطبعة الثانية ، القاهرة، سنة ١٩٨٥م.

٥٨ ـ نبيل راغب (دكتور): لغة المسرح عند ألفريد فرج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ١٩٨٦م.

٥٩ ـ نبيل فرج: آراء الحكيم فى الأدب والفن، مجلة القاهرة، العدد (٧٥)، القاهرة، سنة ١٩٨٧م.

٦٠ ـ هارولدج ـ لاسكى: الحرية فى الدولة الحديثة، ترجمة / أحمد رضوان عز الدين، دار النديم، القاهرة، ١٩٧٠م.

٦١ ـ وجيه حسن قاسم: نظرة جديدة فى التحالف الصهيونى الإمبريالى، دار البيادر، القاهرة، سنة ١٩٨٧م.

ثالثًا: المراجع الأجنبية:

1- Paris, Patrice: Dicciqnario del Teatro, Dramturgra, Estetica, Semi logia, Barcelona Buenos Aires - mesico, Ediciones Paidos 1a reimpression, 1990.

2- Elias Dictionary: Eias modern Puplishing House, Cairo, Egypt.

3- Ohmae, Kenchi: N.y, Fontana, the Border less world. 1990.

4- Waters, Malcolm: Globalization, rout ledge, fandon, 1995.

الفهرس

منافذ بيع

الهيئة المصرية العامة للكتاب

مكتبة المعرض الدائم

١١٩٤ كورنيش النيل - رملة بولاق

مبنى الهيئة المصرية العامة للكتاب

القاهرة

ت : ٢٥٧٧٥٠٠٠
٢٥٧٧٥٢٢٨ داخلى ١٩٤
٢٥٧٧٥١٠٩

مكتبة مركز الكتاب الدولى

٣٠ ش ٢٦ يوليو - القاهرة

ت : ٢٥٧٨٧٥٤٨

مكتبة ٢٦ يوليو

١٩ ش ٢٦ يوليو - القاهرة

ت : ٢٥٧٨٨٤٣١

مكتبة شريف

٣٦ ش شريف - القاهرة

ت : ٢٣٩٣٩٦١٢

مكتبة عرابى

٥ ميدان عرابى - التوفيقية - القاهرة

ت : ٢٥٧٤٠٠٧٥

مكتبة الحسين

مدخل ٢ الباب الأخضر - الحسين - القاهرة

ت : ٢٥٩١٣٤٤٧

مكتبة المبتديان

١٣ش المبتديان - السيدة زينب

أمام دار الهلال - القاهرة

مكتبة ١٥ مايو

مدينة ١٥ مايو - حلوان خلف مبنى الجهاز

مكتبة الجيزة

١ ش مراد - ميدان الجيزة - الجيزة

ت : ٣٥٧٢١٣١١

مكتبة جامعة القاهرة

خلف كلية الإعلام - بالحرم الجامعى

بالجامعة - الجيزة

مكتبة رادوبيس

ش الهرم - محطة المساحة - الجيزة

مبنى سينما رادوبيس

مكتبة أكاديمية الفنون

ش جمال الدين الأفغانى من شارع

محطة المساحة - الهرم

مبنى أكاديمية الفنون - الجيزة

مكتبة الإسكندرية

٤٩ ش سعد زغلول - الإسكندرية

ت : ٠٣/٤٨٦٢٩٢٥

مكتبة الإسماعيلية

التمليك - المرحلة الخامسة - عمارة ٦

مدخل (أ) - الإسماعيلية

ت : ٠٦٤/٣٢١٤٠٧٨

مكتبة جامعة قناة السويس

مبنى الملحق الإدارى - بكلية الزراعة -

الجامعة الجديدة - الإسماعيلية

مكتبة بورفؤاد

بجوار مدخل الجامعة

ناصية ش ١١، ١٤ - بورسعيد

مكتبة أسوان

السوق السياحى - أسوان

ت : ٠٩٧/٢٣٠٢٩٣٠

مكتبة أسيوط

٦٠ ش الجمهورية - أسيوط

ت : ٠٨٨/٢٣٢٢٠٣٢

مكتبة المنيا

١٦ ش بن خصيب - المنيا

ت : ٠٨٦/٢٣٦٤٤٥٤

مكتبة المنيا (فرع الجامعة)

مبنى كلية الآداب -جامعة المنيا - المنيا

مكتبة طنطا

ميدان الساعة - عمارة سينما أمير - طنطا

ت : ٠٤٠/٣٣٣٢٥٩٤

مكتبة المحلة الكبرى

ميدان محطة السكة الحديد

عمارة الضرائب سابقًا - المحلة

مكتبة دمنهور

ش عبدالسلام الشاذلى - دمنهور

مكتب بريد المجمع الحكومى - توزيع

دمنهور الجديدة

مكتبة المنصورة

٥ ش السكة الجديدة - المنصورة

ت : ٠٥٠/٢٢٤٦٧١٩

مكتبة منوف

مبنى كلية الهندسة الإلكترونية

جامعة منوف

توكيل الهيئة بمحافظة الشرقية

مكتبة طلعت سلامة للصحافة والإعلام

ميدان التحرير - الزقازيق

ت : ٠٥٥٢٣٦٢٧١٠ - ٠١٠٦٥٣٣٧٣٣٢

مكتبــات ووكـــلاء
البيع بالدول العربية

لبنان

١ - مكتبة الهيئة المصرية العامة للكتاب
شارع صيدنايا المصيطبة - بناية الدوحة- بيروت - ت: ٩٦١/١/٧٠٢١٣٣
ص. ب : ٩١١٣ - ١١ بيروت - لبنان

٢ - مكتبة الهيئة المصرية العامة للكتاب
بيـروت - الفـرع الجـديد - شـارع الصيدانى - الحـمراء - رأس بيروت - بناية سنتر ماريا
ص. ب : ١١٣/٥٧٥٢
فاكس: ٠٠٩٦١/١/٦٥٩١٥٠

سوريا

دار المدى للثقافة والنشر والتوزيع - سوريا - دمشق - شارع كرجيه حداد - المتفرع من شارع ٢٩ أيار - ص. ب: ٧٣٦٦ - الجمهورية العربية السورية

تونس

المكتبة الحديثة . ٤ شارع الطاهر صفر- ٤٠٠٠ سوسة - الجمهورية التونسية .

المملكة العربية السعودية

١ - مؤسسة العبيكان - الرياض (ص. ب: ٦٢٨٠٧) رمز ١١٥٩٥ - تقاطع طريق الملك فهد مع طريق العروبة - هاتف: ٤٦٥٤٤٢٤ - ٤١٦٠٠١٨ .

٢ - شركة كنوز المعرفة للمطبوعات والأدوات الكتابية - جدة - الشرفية - شارع الستين - ص. ب: ٣٠٧٤٦ جدة : ٢١٤٨٧ - ت : المكتب: ٦٥٧٠٧٢٢ - ٦٥١٠٤٢١ - ٦٥١٤٢٢٢ - ٦٥٧٠٦٢٨.

٣ - مكتبة الرشد للنشر والتوزيع - الرياض - المملكة العربية السعودية - ص. ب: ١٧٥٢٢ الرياض: ١١٤٩٤ - ت: ٤٥٩٣٤٥١.

٤ - مؤسسة عبد الرحمن السديرى الخيرية - الجوف - المملكة العربية السعودية - دار الجوف للعلوم ص. ب: ٤٥٨ الجوف - هاتف: ٠٠٩٦٦٤٦٢٤٣٩٦٠ فاكس: ٠٠٩٦٦٤٦٢٤٧٧٨٠

الأردن - عمان

١ - دار الشروق للنشر والتوزيع
ت: ٤٦١٨١٩٠ - ٤٦١٨١٩١
فاكس: ٠٠٩٦٢٦٤٦١٠٠٦٥

٢ - دار اليازورى العلمية للنشر والتوزيع
عمان - وسط البلد - شارع الملك حسين
ت: ٩٦٢٦٤٦٢٦٦٢٦ +
تلفاكس: ٩٦٢٦٤٦١٤١٨٥ +
ص. ب: ٥٢٠٦٤٦ - عمان: ١١١٥٢ الأردن.